# Divinas Piedras

## ARQUITECTURA Y CATOLICISMO EN URUGUAY, 1950-1965

Mary Méndez

CSIC
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY
bibliotecaplural

Mary Méndez
(Montevideo, Uruguay, 1969)

Es arquitecta (1997, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República), magíster en historia de la arquitectura (2013, Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, UTDT) y estudió teología y exégesis bíblica en la Facultad de Teología del Uruguay Monseñor Mariano Soler. Es Profesora Agregada en el Instituto de Historia de la Arquitectura, miembro del grupo Csic n.° 1082: *Arquitectura y producción. Estudios sobre Arquitectura Moderna en Uruguay*, docente en los cursos de Arquitectura y Teoría e Historia de la Arquitectura Nacional de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República.

# Divinas Piedras

## ARQUITECTURA Y CATOLICISMO EN URUGUAY, 1950-1965

Mary Méndez

CSIC
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY
bibliotecaplural

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria, en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC, integrada por Alejandra López, Luis Bértola, Carlos Demasi, Fernando Miranda y Andrés Mazzini ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2015.

© Mary Méndez, 2015
© Universidad de la República, 2016

Diseño y armado:
Agustina Bellón (D+B Comunicación)
Diseño de tapa:
Mario Bellón (D+B Comunicación)
Corrección:
Cecilia Blezio

Tipografías:
RAMBLA ©Martín Sommaruga y ECONÓMICA ©Vicente Lamónaca

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 – (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-1332-2

Créditos de imágenes:
Portadillas:
p. 32 – Seminario Arquidiocesano Cristo Rey, detalle de la fachada del templo (Sin dato de fotógrafo). Archivo privado MPR.
p. 80 – Iglesia de Cristo Obrero, fachada lateral. (Fotografía Marcelo Sasson, detalle). Archivo Dieste y Montañez.
p. 120 – Capilla Santa Susana, detalle de la estructura. (Sin dato de fotógrafo). COAC. Arxiu Històric d´Arquitectura de Barcelona. Fondo Bonet.
Retiro de tapa y detalle en tapa: Antonio Bonet, estudio de colores para los vidrios. COAC. Arxiu Històric d´Arquitectura de Barcelona. Fondo Bonet.
Retiro de contratapa: Mario Payssé, perspectiva. IHA – Farq. Fondo Payssé Reyes.

A Clara

**ÍNDICE**


**Siglas y acrónimos utilizados** 7

**Presentación de la Colección Biblioteca Plural** – R. Markarian 9

**Prefacio** – J. F. Liernur 11

**Presentación y reconocimientos** 13

**Acerca de los estudios históricos internacionales** 17

**Uruguay: Los católicos en la arquitectura, la política y la cultura** 21

**Payssé en Toledo. El Seminario Arquidiocesano Cristo Rey** 31

Barbieri y el esquema programático 35

El concurso: dos grados y tres premios 44

Memorias venecianas 52

Integración de las artes y crisis semántica 61

**Dieste en Atlántida. La Iglesia de Cristo Obrero y de la Virgen de Lourdes** 79

Preámbulo inevitable 83

La trama proyectual 89

Sacralización de la forma abstracta 103

Invenciones, mística y *Humanismo* 108

**Bonet en Soca. La Capilla Santa Susana** 119

Contextualización incierta 122

Simbolismo y obra colectiva 126

La cristalera gótica 137

Sobre la génesis del proyecto 141

**Epílogo** 148

**Apéndice** Sobre Mario Payssé 153

**Bibliografía** 161

**Siglas y acrónimos utilizados**

| | |
|---|---|
| CCU | Centro Cooperativista del Uruguay |
| CEDA | Centro de Estudiantes de Arquitectura |
| CIDE | Comisión de Inversiones y Desarrollo Económico |
| CLAEH | Centro Latinoamericano de Economía Humana |
| COAC | Colegio de Arquitectos de Catalunya |
| IHA | Instituto de Historia de la Arquitectura (Facultad de Arquitectura, Universidad de la República) |
| INVE | Instituto Nacional de Vivienda Económica |
| JTG | Joaquín Torres García |
| MFC | Movimiento Familiar Cristiano |
| MPR | Mario Payssé Reyes |
| SAU | Sociedad de Arquitectos del Uruguay |

**Presentación de la Colección Biblioteca Plural**

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.



Por ello es necesario

a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante

el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.

b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
c. Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior Rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

> La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de la grandes manifestaciones de la creatividad humana.
>
> Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

*Roberto Markarian*
Rector de la Universidad de la República
Mayo, 2015

## Prefacio

A pesar de ser la región con mayor número de católicos, caracterizada por una extraordinaria tradición de arquitectura religiosa, Latinoamérica cuenta con un relativamente modesto patrimonio moderno de obras destacables de este tipo. Es cierto que en el contexto internacional los templos e iglesias no constituyen uno de los programas más frecuentados en la época en que «todo lo sólido se disuelve en el aire», pero en una zona de modernización retardada como la que se extiende al sur del río Bravo, en la que el catolicismo es el culto más difundido, podría suponerse la existencia de numerosos ejemplos de calidad.

La iglesia de la Virgen Milagrosa de Félix Candela, la capilla de las capuchinas de Luis Barragán, la iglesia del monasterio de los benedictinos de Gabriel Guarda y Martín Correa, la iglesia de San Francisco en Pampulha y la Catedral de Brasilia de Oscar Niemeyer, son algunas de las excepciones clamorosas en ese paisaje relativamente chato o escasamente significativo. Por eso no deja de llamar la atención que una sociedad constitucionalmente laica como la de Uruguay, que ya en 1918 eliminó del Estado los lazos con la religión católica, haya contribuido a esa pequeña lista de excepciones con tres obras de alta calidad como las que se analizan en este libro. Uno de sus méritos es precisamente el de abrir las numerosas preguntas que se desprenden de esta condición doblemente excepcional.



La investigación de Méndez podría definirse como una articulación de tres microhistorias. Afortunadamente, después de tantos trabajos de este tipo en los que se confunde la metodología propuesta por Carlo Ginzburg y Giovanni Levi con el relato de minucias insignificantes, el texto nos sorprende con una equilibrada relación entre los datos, cuidadosamente recogidos en cada uno de los casos, y su articulación con una historia general del Uruguay. Los ejemplos, y este es otro de los méritos de Méndez, han sido elegidos en función de la alta condensación cualitativa que los caracteriza, lo cual permite que esa articulación sea sumamente productiva, aportando a la vez a la historia social y cultural uruguaya y a la historia de la arquitectura,

no solo en el nivel local sino también en la escala de América Latina, e incluso internacional.

El haber constituido un tríptico es otra de las elecciones felices del texto. La obra de Eladio Dieste, indiscutida en su calidad y sobre la que tanto se ha escrito y publicado, se enriquece aquí no solamente con un nuevo ángulo de mirada y nuevos datos, sino también en su puesta en relación con las otras dos obras del triángulo, la capilla de Soca de Antonio Bonet y el Seminario Arquidiocesano de Mario Payssé. Es un hallazgo esta forma comparativa, que amplía la conocida fórmula wölffliniana de las imágenes en paralelo. Esto genera una situación dinámica y compleja de relaciones allí donde la polaridad simple creaba contrastes demasiado contundentes. El tríptico permite la construcción de monofonías, duetos o tercetos cambiantes en distintos planos. Las obvias coordenadas de tiempo, lugar y programa son contrastadas con las monodias, constituidas por las diferentes interpretaciones del catolicismo por parte de cada uno de los autores. Éstas, a su vez, se recortan sobre numerosos diálogos: Soca y Atlántida sobre temas estructurales, Soca y el Seminario acerca de la intimidad del culto, el Seminario y Atlántida sobre el uso del ladrillo, el Seminario y Soca sobre la integración de las artes, y así siguiendo.



Méndez ha procurado una escritura clara, que no abruma con interpretaciones ni metáforas indemostrables, y que los lectores le agradecerán. El trabajo, modesto en su dimensión física en tanto resultado de un ejercicio académico, constituye un destacable aporte al conocimiento, como ya hemos señalado, así como una estimulante señal metodológica para investigaciones futuras.

*Jorge Francisco Liernur*

**Presentación y reconocimientos**

Este libro está basado en la tesis de egreso de la Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT). Fue dirigida por Francisco Liernur entre marzo de 2011 y marzo de 2013 y presentada el 25 de marzo de 2013. El tribunal que le otorgó la calificación de sobresaliente el 23 de mayo de ese año estuvo integrado por el Dr. Arq. Renato Anelli de la Universidad de San Pablo en San Carlos, la Dra. Miranda Lida, investigadora del Conicet, docente de la UCA, de la UTDT y miembro del grupo de investigación RELIG-AR, Religión y Sociedad del Instituto Ravignani de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y la Dra. Arq. Ana María Rigotti, investigadora del Conicet, profesora de la Universidad Nacional de Rosario y de la UTDT.

En él se presentan las circunstancias históricas que dieron origen a tres edificios vinculados por su destino, el Seminario Arquidiocesano proyectado por Mario Payssé Reyes en Toledo, la Iglesia de Cristo Obrero construida en Atlántida por Eladio Dieste y la Capilla Santa Susana que Antonio Bonet realizó en Soca. A ellos se llegó casi por casualidad, conversando con Pancho Liernur una mañana del otoño de 2011 en Colonia, Uruguay. El plan de trabajo tuvo un punto de partida algo inseguro y especulativo, que comenzó por unas obras formalmente potentes y bastante enigmáticas.



La investigación se volvió hacia las circunstancias previas a la gestación y recorrió los procesos proyectuales siguiendo indicios en documentos y entrevistas que se contrastaron con los estudios existentes. Se ubicaron en el escenario los personajes, para luego detenerse en los motivos de quienes financiaron los edificios, de aquellos que los pensaron y de los que más tarde los interpretaron. Aparecieron así las intenciones, las ideas, los debates y, progresivamente, se fue articulando el tema.

Las páginas que siguen están organizadas en seis secciones y un apéndice. A modo de introducción se presenta un breve estado de los estudios históricos sobre la arquitectura para el culto católico.

El segundo capítulo trata acerca del contexto en el cual se produjo la construcción de edificios religiosos en Uruguay entre 1950 y 1965. Los capítulos siguientes siguen un orden cronológico y se concentran en las circunstancias específicas de las obras, mientras que en el capítulo final se presentan conclusiones y se proponen algunas hipótesis abarcativas del período.

Eladio Dieste y Antonio Bonet han sido suficientemente reconocidos internacionalmente por lo que resultan aquí innecesarias sus biografías o reseñas. En cambio sobre Mario Payssé hay solo una monografía con información fragmentaria y algunos pocos estudios inéditos, por lo que se incluyó como apéndice una nota biográfica selectiva y operativa para los intereses de esta investigación. Las fotografías que ilustran el escrito fueron realizadas a comienzos del 2013 por Andrés Cardinal especialmente para este trabajo. Otras imágenes han sido tomadas de diversos archivos y sus fuentes aparecen debidamente señaladas.

El trabajo de campo insumió más tiempo del inicialmente previsto debido a la inexistencia de materiales secundarios apropiados y se dedicó un importante número de horas a la exploración de archivos y lectura de documentos. Agradezco la valiosa colaboración de la licenciada Mónica Sarachu, responsable del Archivo de la Curia Eclesiástica de Montevideo, al arquitecto Luciano Benítez por sus gestiones en el Archivo Bonet del Colegio de Arquitectos de Catalunya de Barcelona y a los arquitectos Jaime y Florencia Boxer, que me hicieron llegar documentos de Carlos Boxer Anaya. Agradezco también al arquitecto Marcelo Payssé, quien me facilitó todos los papeles relativos al Seminario del archivo privado de su padre y gran cantidad de fotos. Especialmente agradezco la generosa donación de planos y libros que la familia de Mario Payssé Reyes realizó con motivo de esta investigación al Centro Documental del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura. Esteban Dieste prestó libros, fotos y estuvo, como siempre, bien dispuesto para la conversación. Victoria Bonet Martí completó algunos datos que me eran desconocidos.

Como trabajo vinculado a esta tesis se clasificaron los textos de la biblioteca de Payssé y de Dieste. Fue un aporte realmente importante el trabajo que realizaron las estudiantes de la Facultad de Arquitectura, Gabriela Praderi, Laura Rodríguez y Ana López. Agradezco a Mario Ortolani, Gonzalo Larrambebere de la empresa Dieste y Montañez, a Eduardo y Marcelo Sasson, a Adela Urioste y al arquitecto Luis Carrau Urioste, a Julio César Correa, a Leonor Vignolo y al Teniente Coronel Eduardo Porciúncula de la Escuela Militar del Ejército de Toledo que me permitió el ingreso, el registro fotográfico y puso a mi disposición todos los planos del Seminario de Toledo.[1]

He contado con el apoyo de los sacerdotes del clero Luis Díaz de la Parroquia Sagrado Corazón de Atlántida, de Richard Arce, Adolfo Amexeira y Daniel Bazzano, de los también arquitectos Julio César Delpiazzo y Carlos Tosar, de Julio César Fernández y Rafael Pelufo de la Compañía de Jesús, de Edgardo Quintana y Gloria Font de la Orden de Predicadores. A todos ellos les debo observaciones, comentarios, aportes y sugerencias.

Los profesores de la Universidad Torcuato Di Tella han incidido en los argumentos. Quiero expresar mi gratitud a Ricardo Ibarlucía y Joaquín Medina Warmburg, con quienes compartimos visitas a las obras uruguayas e intercambiamos ideas, y a Claudia Shmidt por su aliento permanente. Agradezco las contribuciones de Silvio Plotquin, compañero estimulante y siempre presente, y de Virginia Bonicatto, con quien he compartido el entusiasmo por la investigación, innumerables encuentros y conversaciones a ambos lados del río.



Consciente de la dimensión colectiva de la construcción historiográfica resultan invalorables los intercambios cotidianos con los profesores del Instituto de Historia de la Arquitectura, con Laura Alemán, William Rey y en especial con Santiago Medero, Emilio Nisivoccia y Jorge Nudelman. A este último le debo muchos de los «hallazgos», las lecturas, correcciones y sugerencias. Pancho Liernur hizo, como siempre, observaciones inteligentes y comentarios agudos. Dirigió

[1] En el edificio del Seminario Arquidiocesano funciona la Escuela Militar del Ejército desde 1970.

este estudio y a él le debo el tema, lo que no hace más que demostrar que avanzar puede ser, a veces, volver a los orígenes.

**Acerca de los estudios históricos internacionales**

La relación entre arquitectura y catolicismo luego de la Segunda Guerra Mundial no ha sido un tema prioritario en los estudios históricos, por el contrario, fue bastante soslayado. El programa religioso ha parecido a los investigadores poco representativo de los intereses profanos de la sociedad moderna, de modo que el estudio de la arquitectura sagrada del siglo XX no constituyó una preocupación central. Si bien la incorporación de los edificios en los relatos los tuvo en cuenta como espacios de experimentación tecnológica y de exploraciones formales, no se estudiaron formando parte de un sistema.

Recién a partir de los años 90 el tema comenzó a ser abordado por los historiadores de la arquitectura y citemos solo algunos. En 1995 se publicó en Roma *L´architettura dell´edificio sacro* que reunía textos coordinados por Adriano Cornoldi. Allí se analizaron 50 edificios del siglo XX que fueron dibujados por estudiantes del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, con una evidente dimensión proyectual. En Alemania, Wolfgang Jean Stock publicó en el año 2002 un estudio sobre las Iglesias de Europa Central y Finlandia.[2] El trabajo consistía en un relevamiento de unas 80 iglesias y ensayos sobre arquitectura católica y protestante. En Francia la obra religiosa de Le Corbusier recién comenzó a ser analizada sistemáticamente como tal a partir del 2004[3] y en relación con los debates del arte sacro en Francia en fechas muy recientes, sobre el año 2010.[4]



Un texto comprensivo de la problemática religiosa y de los contextos culturales fue la tesis doctoral de Esteban Fernández Corbian,

---

[2] Wolfgang Jean Stock, *EuropaischerKirchenbau, 1950–2000 (*Munich: Prestel Verlag, 2002)

[3] Flora Samuel, «La cité orphique de la Sainte–Baume», *Le symbolique, le sacré, la spiritualité dans l'oevre de Le Corbusier* (Paris: Racontres de la Fondation Le Corbusier, 2004). La relación entre estos proyectos fue citada por Manfredo Tafuri en 1976, en el capítulo dedicado a Le Corbusier. Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *L'architettura contemporanea* (Milano: Electa, 1976).

[4] Francoise Caussé, *La revue L'Art Sacré. Le débat en France su l'art et la religión (1945–1954)* (Paris: Cerf, 2010).

investigador de la Universidad de La Coruña, que se publicó en 2006.[5] Allí se estudió la arquitectura española entre 1950 y 1965 concentrándose en la obra de Luis Moya y Miguel Fisac. Recientemente se publicaron en Buenos Aires una serie de escritos sobre arquitectura religiosa del mismo autor.[6]

En Chile se publicó, en 1997, el trabajo de Fernando Pérez Oyarzún et alter, *Las iglesias de la modernidad en Chile. Precedentes europeos y americanos*.[7] En México son recientes los estudios de posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, varios de esos trabajos se publicaron en 2009 en el texto *Sacralización, culto y religiosidad en la arquitectura Latinoamericana, 1960–2000*.

Diversos congresos han dado cuenta del progresivo interés del tema, me refiero a las Jornadas anuales sobre el patrimonio cultural de la Iglesia organizadas por la Conferencia Episcopal Española y a los Congresos Internacionales sobre arquitectura religiosa organizados también en España desde el año 2007 por Fernández Corbian. Sin tratar específicamente sobre arquitectura religiosa, las Jornadas sobre Historia de la Iglesia de la Facultad de Teología de la Universidad Católica Argentina han permitido abordar en varias oportunidades estos temas aunque con agendas mayormente vinculadas al arte sacro.



En Uruguay se realizaron importantes trabajos sobre religión y sociedad y cito los conocidos textos de José Pedro Barrán,[8] de Gerardo

---

[5] Esteban Fernández Corbián, *El espacio sagrado en la arquitectura religiosa contemporánea* (La Coruña: 2006).

[6] Esteban Fernández Corbián, *Escritos sobre arquitectura religiosa contemporánea* (Buenos Aires: Diseño, 2013).

[7] Fernando Pérez Oyarzún, *Las iglesias de la modernidad en Chile. Precedentes europeos y americanos* (Santiago: Ediciones ARQ/Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997).

[8] José Pedro Barrán, *Iglesia Católica y burguesía en el Uruguay de la modernización 1860–1900* (Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, 1988).
José Pedro Barrán, *La espiritualización de la riqueza. Catolicismo y economía en Uruguay.1730–1900* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998).
José Pedro Barrán, *Intimidad, divorcio y nueva moral en el Uruguay del novecientos* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008).

Caetano[9] y Mario Cayota.[10] No obstante los vínculos entre religión y arquitectura no han sido explorados ni desde los estudios culturales ni desde el ámbito específicamente disciplinar. La enseñanza ha evitado siempre plantearse la relación, en la Facultad de Teología, donde estudia el clero secular, se dicta un curso de Arte Sacro que casi no aborda la arquitectura y el arte del siglo XX por lo cual la problemática resulta doble. En la Facultad de Arquitectura (Udelar) el estudio de los edificios religiosos nunca ha considerado la importancia del destino y los casos han sido y continúan siendo estudiados e interpretados sin valorar el programa religioso, soslayando así el contexto cultural que los produjo. Esto sucede también con la pintura y la escultura sacra. Y es que en los estudios sobre el arte y la arquitectura local ha incidido un presupuesto que se constituye en prejuicio: Uruguay es un país laico que ha vivido una progresiva secularización desde 1861, acentuándose en el siglo XX, con una población que si bien se declara católica mantiene sus creencias en el ámbito privado sin incidir en la esfera pública. Así se da por descontado que las creencias de un arquitecto no se expresaron en su producción.

Entonces ¿qué fue lo que nos llevó a plantear el estudio de las relaciones entre religión y arquitectura en Uruguay y en particular, en un período de progresiva modernización en clave capitalista, donde la arquitectura comenzaba a jugar un rol íntimamente vinculada a la lógica del mercado? Hay explicaciones autobiográficas, como suele suceder, que permitían suponer un acercamiento más fácil y directo a los archivos privados, a las bibliotecas y a las personas que podrían



[9] Gerardo Caetano, *Ecos y espejos de la secularización en el Uruguay.* In: (Org.). Historias de la Vida Privada. Tomo II. El nacimiento de la intimidad (1870–1920) (Montevideo: Taurus, 1996, v. 1).

[10] Mario Cayota y Carlos Zubillaga, *Cristianos y cambio social en el Uruguay de la modernización (1896–1919)* (Montevideo: CLAEH– Ediciones de la Banda Oriental, 1989).
Mario Cayota, *Siembra entre brumas. Utopía Franciscana y Humanismo Renacentista: una alternativa a la Conquista* (Montevideo: Comunidad del sur, 1990).
Mario Cayota, *Una visión del hermano Francisco desde el sur,* Cuadernos Franciscanos del Sur, n.° 1 (Montevideo: CIPFE, 1990).
Mario Cayota, *Optar por los pobres, aunque nos marquen con el hierro,* Cuadernos Franciscanos del Sur, n.° 5 (Montevideo: CIPFE,1993).

actuar como informantes calificados. Sin embargo esto tuvo poco que ver con la inicial selección del tema que surgió a partir de una interrogante bastante obvia y que abre la tesis. ¿Por qué una iglesia católica, realizada por un ingeniero católico y aun más, de corte místico, es el edificio construido en Uruguay que más se conoce en el mundo? Parece algo incongruente, poco representativo, y sobretodo, difícilmente explicable.

La iglesia de Cristo Obrero ha sido estudiada a partir de sus condiciones estructurales, técnicas, matéricas, desde el regionalismo o las muy conocidas explicaciones acerca de la modernidad apropiada, pero al no abordar su dimensión cultural resulta un caso culturalmente ilegible. Mucho menos comprensible resulta la pequeña Capilla Santa Susana de Antonio Bonet con todos sus elementos simbólicos, tan mal interpretados no solo en el contexto local y regional, sino incluso en los estudios sobre la obra completa del arquitecto. El Seminario Arquidiocesano ha sido considerado un ejemplo de modernidad heterodoxa con todos los problemas intelectuales que sabemos esta afirmación conlleva, la trasnochada idea de una modernidad entendida como «de segunda» o periférica. En parte esta posición guarda relación con una incomprendida incorporación de frases y palabras en el edificio, en la multitud de signos cifrados aún incluso sin considerar las múltiples analogías que presenta. Entonces la selección de los casos se justifica por la sospecha de un aparente «descentramiento», tanto en el período como en el país, ¿son obras fuera de tiempo y fuera de lugar?

**Uruguay: Los católicos en la arquitectura, la política y la cultura**

Una iglesia financiada por católicos y proyectada por un creyente es el edificio construido en Uruguay de mayor difusión internacional. Sin embargo, la arquitectura religiosa parece ser poco representativa para un país que tempranamente había decretado la secularización de los cementerios, admitido el matrimonio civil y regulado el número de conventos, que había comenzado el siglo XX con un gobierno agresivamente modernizador y anticlerical.[11] Un ejemplo algo extraño para el primer país de América en sancionar la ley de divorcio, que en 1918 reformó su Constitución para separar definitivamente la Iglesia del Estado y en el que tanto la sociedad como los gobiernos sostenían un tenaz laicismo y una no siempre velada hostilidad hacia la jerarquía eclesiástica y los fieles. Entonces, ¿fue la Iglesia de Cristo Obrero un caso aislado? ¿El producto de una decisión individual? No, en absoluto. La obra que Eladio Dieste terminó de construir en Atlántida en 1961 fue una entre muchas otras que se construyeron en la segunda mitad del siglo.

Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial una corriente de renovación partió de Francia y Alemania y se instaló en la Iglesia europea culminando en las reformas del Concilio Vaticano II. Paralelamente, la Iglesia Latinoamericana comenzó un proceso de integración regional que llevó a la creación del Consejo Episcopal Latinoamericano en 1955 y de la Confederación Latinoamericana de Religiosos en 1958. Paulatinamente se fueron incorporando los nuevos aportes en la liturgia y en la exégesis bíblica, promoviendo una participación activa del laicado.



En Uruguay se dieron importantes cambios como consecuencia de la política romana dirigida a aumentar los vínculos entre la jerarquía y los fieles. Las tres diócesis que existían en 1955 se dividieron en nueve, lo que llevó a la dispersión del clero, ya entonces bastante escaso, y determinó la necesidad de nuevos edificios. Hasta 1961 la

[11] Me refiero a los dos períodos de gobierno presididos por José Batlle y Ordóñez (1903 a 1907 y 1911 a 1915).

diócesis de Canelones estaba unida a la de Montevideo y ocupada desde 1940 por el fraile capuchino Antonio María Barbieri, el único cardenal uruguayo hasta el muy reciente nombramiento de Daniel Sturla.[12] En su extendido gobierno llevó adelante una pastoral dirigida a promover el aumento de vocaciones sacerdotales y laicales, a difundir la educación católica y la participación sacramental en los barrios.

Como consecuencia de estos impulsos transformadores, al comenzar la década de 1950 los laicos independientes, los organizados en la Acción Católica, el clero secular y los religiosos de las distintas congregaciones que estaban instaladas en el país fueron tomados por un especie de «divino furor» constructivo que determinó el surgimiento de las innumerables parroquias, capillas, colegios, casas de retiros e institutos religiosos que hoy se encuentran dispersos por el territorio nacional.[13] El furor comenzó veinte años antes de que el papa Juan XXIII diera inicio al Concilio, llegó a su clímax sobre 1955 y se mantuvo hasta bien entrados los años 60. Cuando se difundieron las nuevas normativas para los espacios religiosos a partir de 1965, en Uruguay ya había una importante cantidad de nuevas iglesias,



[12] Antonio María Barbieri nació en Montevideo en 1892, fue ordenado sacerdote en 1921, consagrado arzobispo coadjuntor de Montevideo en 1936 y tercer arzobispo en 1940. Fue proclamado cardenal en 1958 por el papa Juan XXIII. Era miembro de la Academia Nacional de Letras y, como Pío XII, durante años realizó audiciones radiales en Radio Sarandí sobre temas pastorales, educativos y estéticos. Murió en Montevideo en 1979.

[13] La Acción Católica era parte del proyecto pastoral del Papa Pío XI y se implantó en Uruguay en 1934 manteniéndose activa hasta 1964. En una suerte de institucionalidad paralela la organización conservaba desde 1878 un periódico, *El Bien Público,* congregaba diversas agrupaciones profesionales y mantenía vínculos con la Federación de Sindicatos Cristianos Agrícolas y las Cajas Populares. Ya en 1907 se habían creado los Círculos Católicos de Obreros y en 1904 se había fundado una unión de sindicatos, la Unión Democrática Cristiana. Bazzano, Vener, Martínez y Carrere. «Período: 1934–1964. La Acción Católica» en *Breve visión de la Historia de la Iglesia en el Uruguay (*Montevideo: Obsur, 1993). A propósito de esta organización una extensa bibliografía fue citada en Nicolás Cotugno, «El testimonio y la Acción Católica» en *El testimonio en el Concilio Vaticano II* (Montevideo: Itums, 1974) y también en Buzzo y Garay, *Presencia social de los cristianos e identidad eclesial. Servicios Sociales de la Iglesia Católica en el Uruguay* (Montevideo: Obsur, 2005).

en su mayoría recién terminadas. En ellas la concepción del espacio, la ubicación de los elementos rituales y la importancia concedida al altar, además de las formalizaciones utilizadas, se adecuaban a las nuevas normas conciliares y por ello las modificaciones necesarias fueron mínimas.

Los edificios se concentraron en los bordes casi rurales de la capital y en la franja costera del departamento de Canelones. La ubicación de las obras no fue casual y dependió de la expansión de Montevideo.[14] La ciudad creció hacia el norte y hacia el oeste por el asentamiento de población empobrecida, expulsada del campo, y se extendió hacia el este por la atracción que ejercía la costa y que determinó una progresiva densificación de los balnearios. Estos nuevos asentamientos de potenciales fieles fueron considerados como ámbitos privilegiados de evangelización en los que debía manifestarse la sólida presencia de la Iglesia.

Barbieri no revelaba una explícita voluntad de renovación de la arquitectura religiosa, más bien todo lo contrario, como evidencia el programa del Seminario Arquidiocesano de Toledo. Sin embargo, por sus manos pasaron todos los anteproyectos y, aunque pudo hacerlo, no obstaculizó la acción de los arquitectos. Las propuestas fueron impulsadas sin realizar observaciones y les otorgó a los profesionales una completa libertad de acción confiando en sus capacidades técnicas y artísticas.



A cargo de las propuestas estuvieron los profesionales más destacados de la época, tanto locales como extranjeros, que no ocultaban su adhesión a la producción del Movimiento Moderno mundial, su fascinación por Behrens, Gropius, Mies o Niemeyer, ni sus muchas veces directas relaciones con Le Corbusier. Así, si bien los proyectos se impulsaron desde la Curia y se promovieron y financiaron por el laicado, sobre los técnicos recayó la determinación del rumbo que

[14] En todo el país la cantidad de viviendas pasó de 402.000 en 1940 a 721.000 en 1963 (CIDE. *Plan Nacional de Desarrollo Económico y Social 1965–1974*).

tomaron las concreciones. Algunos eran agnósticos, como Antonio Bonet, o, incluso, de un ateísmo más o menos militante, como Leonel Viera.[15] Otros tenían devociones poco regulares, de corte místico como Dieste, o neoplatónico como Justino Serralta. La mayoría ostentaba una reconocida fe y vínculos estables con la Iglesia: Horacio Terra Arocena, Luis García Pardo, Juan Pablo Terra y Mario Payssé Reyes eran miembros formales de la Acción Católica.[16]

A mitad del siglo XX los arquitectos y los ingenieros tenían una autoridad indiscutida y, entre ellos, el prestigio que los católicos habían ganado en la política y la cultura nacional fue relevante. Luis García Pardo era docente del Colegio Sagrado Corazón, de los padres jesuitas, y fue uno de los arquitectos católicos más activos de la segunda mitad del siglo XX. Realizó en 1941 la Iglesia Parroquial de San Jacinto, en la localidad de Canelones, otros encargos menores como la ampliación de la iglesia de Santa Mónica en 1943, las reformas de la capilla de San Rafael en Punta del Este, de la Parroquia de La Teja y de la casa editorial del diario *El Bien Público*, todas en 1946. Proyectó la casa de retiros Santa María de Arequita para la Compañía de Jesús en el Cerro Arequita, en el departamento de Lavalleja, en 1947. En 1948 estuvo a cargo de la reforma de la sede de la Acción Católica y del colegio de las Hermanas de la Cruz en Trinidad, además de otros proyectos que no se realizaron, como la Iglesia Parroquial y Capilla La Trinidad, ambos de 1950, para Punta Yeguas, y el Colegio San Juan Bosco de 1960. Construyó el Instituto de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro en 1952 y la Parroquia San Juan Bosco de Colón en 1966.[17]



[15] Leonel Viera era un experto calculista de hormigón armado con importante actividad en los años 60 que calculó, entre otras obras, el Cilindro Municipal de Montevideo y el puente ondulado de la Barra de Maldonado. Realizó para Carlos Trobo una arriesgada estructura para cubrir la Parroquia San Antonio María Claret, en Progreso, en 1961.

[16] Entre 1956 y 1959 la Junta Arquidiocesana de Montevideo estuvo presidida por García Pardo, y entre 1959 y 1962 la Junta Nacional por Juan Pablo Terra. El arquitecto Juan Antonio Rius fue el vicepresidente de la Junta Directiva de la Obra Arquidiocesana de Ejercicios y Perseverancia, que dirigían los padres jesuitas. De la Acción Católica dependía una comisión que tenía como objetivo restaurar el auténtico espíritu cristiano mediante la Liturgia, las Sagradas Escrituras y el Arte Sacro, conforme las directivas y deseos del Papa en sus encíclicas *Mediator Dei* y *Divino Afflante Spiritu*. En 1962 integraban esta comisión García Pardo, Payssé y Eladio Dieste.

[17] Sobre los edificios con programa religioso de García Pardo ver Santiago Medero, «*La forma de lo sacro*» en *Luis García Pardo* (Montevideo: agosto 2012), el catálogo de la exposición realizada en marzo de 2012 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo. Ver también *Monografías Elarqa* n.° 6. *García Pardo* (Montevideo: s/f.).

Horacio Terra Arocena era el más cercano a la Curia de Montevideo, escribió varios textos sobre estética y arte que fueron publicados en la revista *Arquitectura*, de la Sociedad de Arquitectos. Enseñaba Filosofía y Cultura Moral y fue activista de la Unión Cívica del Uruguay, la sección política de la Acción Católica. Ocupó durante varios períodos una banca en el Senado de la República, fue director del diario católico *El Bien Público* entre 1932 y 1937, y de la revista *Tribuna Católica*. Entre los textos legales de su autoría se destaca la *Ley de Centros Poblados* y presidió el INVE entre 1967 y 1972. Fue distinguido como Caballero de la Orden de San Gregorio Magno, la más alta condecoración que concedía el Vaticano, como muestra de agradecimiento a un fiel laico por su servicio a la Iglesia. Estaba casado con Margarita Gallinal, perteneciente a una de las familias de terratenientes más aristocráticas de Uruguay. En 1945 realizó la Iglesia Votiva de la Santa Cruz en Paso Carrasco, de ladrillo visto y con una planta circular como parte de un monumental conjunto de inspiración bizantina, y en 1949 proyectó el colegio Santa Rita de Casia. Junto a su hijo Juan Pablo construyó la Iglesia de la Asunción y San Carlos Borromeo en 1955 y el Monasterio de la Visitación de Santa María en Progreso, para las monjas salesas, en 1956.

Juan Pablo Terra fue el más destacado de un grupo de intelectuales católicos de izquierda preocupados por la «cuestión social». A partir de 1958 tuvo a su cargo la cátedra de Sociología de la Facultad de Arquitectura y en ese mismo año fundó el CLAEH, influido por el pensamiento de Emmanuel Mounier, Pierre Teilhard de Chardin, Jacques Maritain y especialmente por los vínculos que estableció con el dominico francés Louis Joseph Lebret.[18] Ambos se habían conocido en 1947, cuando Terra era todavía un joven estudiante de Arquitectura.[19]



[18] De gira por América Latina, Lebret estaba en Montevideo invitado por el Club Católico. Había llegado a Brasil en 1946 a través de Tristán de Athayde, activista de los derechos de los trabajadores y presidente de la Acción Católica de Brasil. En 1958 Lebret volvió a Montevideo para asistir a la fundación del CLAEH. J. P. Terra, J. L. Segundo y P. Rodé, *L. J. Lebret, P. Teilhard de Chardin y E. Mounier* (Montevideo: Banda Oriental, 1986).

[19] En el Viaje de Estudios de 1950 Terra y Carlos Tosar visitaron a Lebret en Francia, en la residencia de La Tourette. Tosar se recibió de arquitecto y por la influencia del dominico se ordenó de sacerdote en 1969. (Entrevista a Carlos Tosar realizada 12 de febrero de 2013).

Lebret llegó a Montevideo para participar en la reunión de líderes cristianos que Dardo Regules, de la Unión Cívica, había convocado en Montevideo. De esa reunión participó una gran cantidad de profesionales católicos; fue allí donde se discutieron las relaciones entre el orden económico y el político, y comenzó a plantearse el problema de la pobreza y el significado de la justicia social en torno al pensamiento del *Humanismo Integral* de Jacques Maritain, que tuvo una gran influencia en el ámbito religioso local.[20] El documento que recogió las conclusiones sentó las bases de los partidos políticos demócrata-cristianos rioplatenses, que se imbricaron pocos años más tarde con posiciones latinoamericanistas de izquierda antisoviética.

Desde el CLAEH Terra realizó las primeras investigaciones importantes relativas a la situación económica y social del Uruguay rural. Entre 1963 y 1966 dirigió el Sector Vivienda y el Departamento de Planeamiento Físico de la CIDE, en 1967 fue electo diputado y en 1968 redactó la *Ley de Vivienda*, que contenía un capítulo por el cual se crearon las cooperativas de vivienda.[21] Tuvo una influyente actuación política desde las filas del Partido Demócrata Cristiano y en 1971 fue uno de los promotores de la fundación del Frente Amplio, por el cual fue senador hasta el golpe de Estado de 1973.

Mario Payssé pertenecía al MFC, se educó en el colegio del Sagrado Corazón de los jesuitas, era profesor del Colegio Francés y de la Universidad del Trabajo (UTU).[22]



[20] Acerca de la influencia de Lebret ver Virginia Pontual, *Lebret in Latin America. Urban Planning Institution in Uruguay and Brasil. 15th International Planning History Society Confererence.* Disponible en http://www.fau.usp.br/iphs/abstractsAndPapersFiles/Sessions/05/PONTUAL.pdf.
Sobre los temas que se plantearon en ese encuentro y los grupos que se enfrentaron, ver Alvaro Perpere. «Justicia Social. Lecciones de un debate», *Revista de Cultura Económica,* n.° 81-82, 2011.

[21] El capítulo sobre cooperativas fue escrito por los arquitectos Miguel Cecilio y Mario Spallanzani.

[22] El Movimiento Familiar Cristiano era una asociación privada de fieles laicos de la Iglesia Católica que se originó en Montevideo a iniciativa de tres matrimonios, Federico Soneira y Hortensia Urioste, Adolfo Gelsi y Ana María Castillo, Juan Pedro Gallinal Heber y Elena Artagaveyta y del sacerdote pasionista Pedro Richards en 1948. Tuvo influencia en todo el ámbito latinoamericano. Su objetivo era y continúa siendo la evangelización y promoción de la familia, desarrollando sus valores humanos y cristianos.

En la Facultad de Arquitectura se destacó como estudiante del taller de Julio Vilamajó, al que luego se integró como docente.[23] Dirigió su propio taller de anteproyectos entre 1943 y 1957. Sus principales obras fueron el Seminario de Toledo, su vivienda en Carrasco de 1954, la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles de 1957, la sucursal del Banco República de Punta del Este de 1960 y la del Banco Popular de 1965. Su noción de la arquitectura era deudora de los vínculos que estableció con los artistas del Taller Torres García y con los diseñadores concretos argentinos. Aunque las opciones políticas determinaron su alejamiento de la Facultad en 1956, fue uno de los arquitectos uruguayos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX.[24]

Eladio Dieste cubrió miles de metros cuadrados, dedicados al culto católico, con hormigón y cerámica armada. Realizó la estructura de la Iglesia de la Asunción y San Carlos Borromeo en 1954, del Colegio La Mennais en 1958 y de San Juan Bosco en 1966, proyectó y construyó la Iglesia de Atlántida, la de Durazno en 1968 y proyectó la Iglesia de Lourdes en Malvín en 1961.[25] Formaba parte de un círculo de artistas y escritores entre los que se encontraban la poeta Esther de Cáceres, Eduardo y Rafael Dieste, Torres García, Eduardo Yepes, Olimpia Torres, Rafael Alberti y José Bergamín. De este grupo intelectual participaba también el catalán Antonio Bonet.[26]



Los edificios que estos profesionales realizaron manifestaban el conocimiento de la arquitectura religiosa que se estaba construyendo en otras regiones como correlato de las transformaciones litúrgicas. Los ejemplos alemanes de la década del 30 eran conocidos a través

[23] Julio Vilamajó (Montevideo, 1894–1948). Ingresó a la Facultad en 1910, fue alumno de Carré y culminó sus estudios en 1915. Fue profesor de Proyectos desde 1917 hasta su muerte. Ganador del Gran Premio en 1921, viajó por España e Italia estudiando jardines. De su actividad profesional destacamos la Casa Pérsico, la Facultad de Ingeniería, la casa Yriart, su casa propia y los proyectos para Villa Serrana.

[24] Payssé fue profundizando su pensamiento conservador con el paso de los años. En los 50 estaba vinculado a los sectores humanistas y perteneció al Partido Demócrata Cristiano fundado en 1962 pero se desvinculó cuando este se integró al Frente Amplio, la coalición de partidos de izquierda creada en 1971.

[25] Eladio Dieste (Artigas, 1917–Montevideo, 2000).

[26] Antonio Bonet (Barcelona, 1913–1989).

de las revistas *Moderne Bauformen, Wasmuths monatshefte für baukunst* y *Baukunst*, y por las verdaderas peregrinaciones que los uruguayos realizaban desde la década del 20 por las obras de Poelzig y Behrens.[27]

Las iglesias alemanas establecían relaciones explícitas con la renovación de los contenidos litúrgicos que habían sido promovidas por el sacerdote Romano Guardini entre 1920 y 1930. Hacia la mitad del siglo XX todos conocían los proyectos de Rudolf Schwarz y las iglesias protestantes de Otto Barting como confirman los textos que se conservan en las bibliotecas de García Pardo, Mario Payssé y Eladio Dieste. La Chistkönings–Kirche construida por Dominkus Böhm en Maguncia en 1926 era uno de los ejemplos más difundidos.

La iglesia de San Francisco de Asís, proyectada por Oscar Niemeyer en 1943 para el conjunto arquitectónico de Pampulha, fue uno de los ejemplos más significativos de la época.[28] Era la «obra maestra» de la arquitectura religiosa de Brasil y se convirtió muy pronto en modelo. El uso escultórico de la bóveda, elemento unitario que permitía definir las paredes y el techo, se vinculaba claramente con las obras alemanas. Las impactantes pinturas interiores y los vibrantes paneles de azulejos de Cándido Portinari la posicionaron como paradigma de la integración de las artes plásticas, constituyendo un ejemplo que daba cumplimiento a la sentencia promulgada por Piet Mondrian en la década del 20. En cuanto a la resolución estructural, prácticamente todas las iglesias realizadas por García Pardo pueden



[27] La influencia alemana en Uruguay ha sido tratada por Jorge Nudelman en *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier.* (Montevideo: Bliblioteca Plural, Csic, Udelar, 2015)

[28] Para los años 50 las obras de Niemeyer eran consideradas en Uruguay un referente insoslayable, como demuestra el Conjunto Arcobaleno construido en 1960 por Villegas Berro y Jones Odriozola en Punta del Este, entre otras obras. Sus intervenciones en Ouro Preto fueron consideradas desde fecha muy temprana como ejemplo de una arquitectura moderna que respetaba el entorno histórico. Al respecto ver Mary Méndez, «1950. El Concurso para la Intendencia Municipal de Maldonado. Tradición, modernidad y el problema de la identidad de la arquitectura nacional» en Elena Mazzini y Mary Méndez, *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX* (Montevideo: Biblioteca Plural, CSIC, Udelar, 2011).

analizarse en este contexto. Como Böhm y Niemeyer, en sus obras usó tensas bóvedas parabólicas de hormigón armado que llegaban hasta el suelo. El mismo tipo de cubierta fue usada por Dieste en la Parroquia de la Asunción, en 1954.

Francia constituía el otro polo de atracción. Su producción arquitectónica era una referencia desde la segunda mitad del siglo XIX y la francofilia de la Facultad de Arquitectura fue responsable de la contratación del académico José Pablo Carré en 1907.[29] Con su llegada el racionalismo estructural de Labrouste se instaló definitivamente en las aulas definiendo las claves de las posiciones intelectuales predominantes. Las iglesias de Perret eran bien conocidas, en especial Notre Dame Du Raincy, construida completamente en hormigón armado entre 1922 y 1923. Era visitada una y otra vez por los arquitectos que viajaban a París en la década del 50 y Mario Payssé acudía a ella cada vez que pisaba suelo francés.

Los criterios usados en Francia para la reconstrucción de iglesias en la posguerra orientaron muchas de las prácticas uruguayas. El *Centre Scientifique et Technique du Batiment* fue creado en 1947 a efectos de acompañar la reconstrucción y se convirtió en un instrumento clave del Ministerio de la Reconstrucción y Urbanismo francés. Editaba los *Cahiers du Centre Scientifique et Technique du Batiment* y casi al inicio de su actividad publicó un número dedicado a la construcción de edificios religiosos, donde se presentó un detallado informe acerca de las disposiciones espaciales, con criterios bastante conservadores.



La reconstrucción en Francia fue abordada también por otros sectores, ciertamente más transgresores. Los criterios que promovían los frailes Alain Couturier y Pie-Raymond Régamey, de la Orden de Predicadores, estaban dirigidos a renovar definitivamente el arte sacro. Desde 1936 mantuvieron una sostenida presencia editorial a través de las revistas *L'Art Sacré*, que en Uruguay se recibía

[29] José Pablo Carré (Montmorvillon, 1870–Montevideo, 1941). Egresó de la Escuela de Bellas Artes de París en 1900 donde fue colega de Guadet. En 1907 fue contratado en forma directa por la Universidad de la República y se mantuvo como profesor de proyectos hasta su muerte.

frecuentemente. Los arquitectos locales conocían esa agresiva cruzada estética y miraban con atención las iglesias que, bajo la tutela de estos dominicos, se estaban realizando.

A pedido de Couturier Le Corbusier realizó en 1948 una basílica enterrada en la Sainte-Baume, la gruta de la Magdalena, antigua y oscura patrona de la Orden de Predicadores. Fue un plan frustrado que le ocasionó a Couturier no pocos inconvenientes con las autoridades eclesiásticas. En 1950 un grupo de artistas sin vínculos con la Iglesia, coordinados por Fernand Léger, estaba terminando la capilla Notre Dame de Toute Grâce en Assy y en junio de 1955 Henri Matisse había completado las pinturas y vitrales de la Capilla del Rosario en Vence. La obra de Matisse fue acusada de «escandalosa, de estilo descuidado y anarquía desconcertante» y su poco convencional diseño para el Via Crucis debió ser defendido por el padre M. R. Capellades explicando el orden riguroso de la composición en torno a la cruz y la figura de Cristo.[30]

Notre Dame du Haut, en Ronchamp, fue uno de los edificios más influyentes de la posguerra. Le Corbusier la construyó para los dominicos entre 1952 y 1954. En 1955 fue explicada por el padre A. M. Cocagnac, quizá por primera vez, en relación con el proyecto para la iglesia de Sainte-Baume. Cocagnac señalaba que a él debía su apariencia de gruta, su función de lugar místico, reducto para la oración solitaria y silenciosa como correspondía a un sitio de peregrinaje.[31]



Los escándalos que ocasionaron estas obras atrajeron la atención de los religiosos y de los arquitectos católicos uruguayos, presentándose como fondo pertinente sobre el que deben leerse las propuestas locales.[32] La confianza que Couturier y los dominicos franceses depositaron en los artistas se convirtió rápidamente en un paradigma a imitar.

---

[30] M.R. Capellades, «Un cri du coeur», H. Matisse y Le Corbusier, *Vence y Ronchamp*. (Paris: Cerf, 1955). Capellades asumió la dirección de *L'Art Sacré* a la muerte de Couturier. El libro pertenece a la biblioteca de García Pardo.

[31] A.M. Cocagnac, «*Ronchamp*» en H. Matisse, H. y Le Corbusier. op. cit. Cocagnac pertenecía a la orden dominica y había estudiado arquitectura.

[32] Francoise Caussé, *La revue L'Art Sacré. Le débat en France su l'art et la religión (1945-1954)* (Paris: Cerf, 2010).

# Payssé en Toledo

## El Seminario Arquidiocesano Cristo Rey

JUAN XXIII
PIO XII
PIO XI
BENEDICTO XV
S PIO X
LEON XIII
PIO IX
PIO VII
INOCENCIO XI
SIXTO V
S PIO V
PAULO III
SIXTO IV
INOCENCIO III
ALEJANDRO III
SAN GREGORIO VII
SAN NICOLAS EL GRANDE
S. BENITO
SAN GREGORIO
SAN LEON
MONSEÑOR VERA
S. JUAN BOSCO
S. ALF. M. LIGORIO
CURA DE ARS
S. BUENAVENTURA
LOS TEOLOGOS
LOS CRUZADOS
LOS ASCETAS
LOS CONFESORES
LOS MARTIRES

«El Seminario consta de tres edificios con un área total de 26.000 $m^2$, las fachadas tienen más de dos cuadras de largo y en el interior hay más de un kilómetro y medio de galerías que recorrer, si estuviera en Montevideo ocuparía cuatro manzanas. En su construcción se utilizaron 3.000.000 de ladrillos y 40.000.000 de piezas cerámicas para cubrir los 17.000 $m^2$ de pisos y estructuras de hormigón. Hay unas 1.500 aberturas, 750 aparatos sanitarios y los cables empleados en su instalación eléctrica podrían llegar a Montevideo y volver a Toledo, pues suman más de 50 km. En 10 meses se realizaron los 300 planos para el proyecto definitivo, la ejecución de la obra duró 50 meses y en ella trabajaron 240 obreros. El edificio está compuesto por 23 partes y tiene 23 juntas de dilatación. El campanario, con 25 m de altura alcanzaría a una casa de 8 pisos y la nave de la iglesia, con 18 m, a un edificio de 6 niveles.»[33]

Así describía Mario Payssé en 1958 el edificio que estaba construyendo en la localidad de Toledo, sobre el km 22,200 de la ruta 6 del departamento de Canelones. El acento puesto en la materialidad y en los datos cuantitativos estaba justificado. Se trataba de una obra de gran magnitud, la más grande que el arquitecto realizó. No era problema menor los números y esto en más de un sentido. Desde el principio, Barbieri imaginó el Seminario magnífico por su tamaño, con una capacidad para alojar seminaristas desproporcionada para un país pequeño y con escasas vocaciones religiosas. La construcción del Seminario Arquidiocesano expresaba una gran confianza en el futuro de la Iglesia uruguaya y fue la expresión más acabada de la voluntad que la jerarquía católica tenía de manifestar su presencia en la cultura local.



Aun sin terminar adquirió fama de obra maestra. En 1962 los arquitectos argentinos Méndez Mosquera y J. A. Le Pera le solicitaron a Payssé el envío de fotografías del edificio «del que Rubén Tomasov

[33] Declaraciones de Mario Payssé, *El Bien Público* (Montevideo: 1 de agosto, 1958). Sobre el arquitecto, ver la nota biográfica al final del texto.

Mario Payssé en 1952, frente a una de las láminas del anteproyecto presentado al segundo grado del Concurso del Seminario Arquidiocesano. Archivo privado de MPR.

y Ernesto Katzenstein habían hablado maravillas» para incluirlo en la revista *Summa*.[34] En ese año, Francisco Bullrich y Paul Damaz le pidieron imágenes para los textos que estaban preparando sobre América Latina.

En abril de 1963 se realizó en Montevideo una exposición retrospectiva de la obra de Payssé y a propósito de ella la profesora María Luisa Torrens escribió un artículo que se publicó en el diario *El País*. Allí destacaba, en un análisis digno de Giedion, el dinamismo resultante al recorrer los patios y corredores, elogiando los espacios vacíos, los huecos y los claustros abiertos al cielo. La obra, afirmaba, era «un ejemplo de perfecta integración de las artes, un ideal buscado y nunca logrado antes en la Arquitectura Moderna».[35]

**Barbieri y el esquema programático**

En 1950 los seminaristas del clero secular realizaban sus estudios en el Seminario Interdiocesano que se ubicaba en el cruce de las calles Instrucciones y Propios. Según Barbieri el edificio presentaba reducidas dimensiones, no podía ampliarse por normativas municipales y era insuficiente para alojar a la «enorme cantidad de nuevas vocaciones» que estaba recibiendo la Iglesia uruguaya.[36] El antiguo edificio le parecía inapropiado al no ajustarse a los requerimientos de la formación espiritual, intelectual y física de los futuros clérigos.

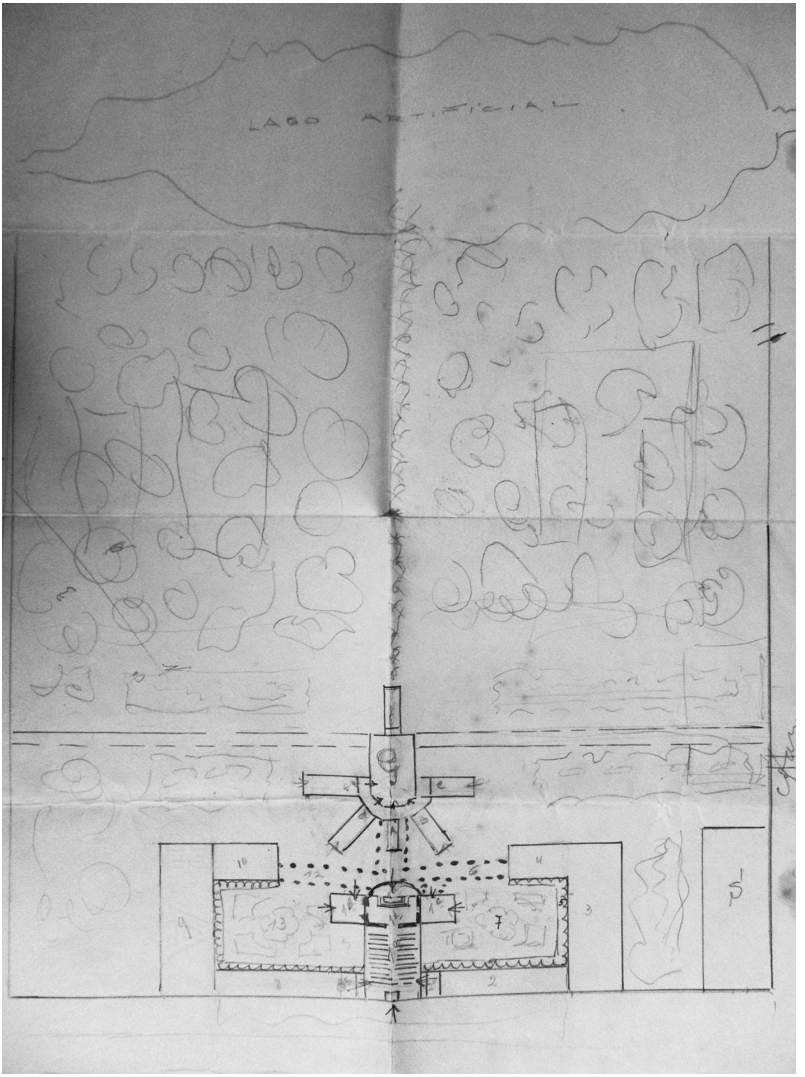


En 1946, coincidiendo con las bodas de plata sacerdotales del obispo, se inició la colecta para erigir un nuevo edificio en las 75 hectáreas de una quinta de Toledo que con ese fin habían donado Alejandro Gallinal y su esposa, Elena Heber Jackson. Con motivo de las Jornadas Vocacionales de octubre de 1947, el contador de la Curia

[34] Carta de Mosquera enviada a Payssé el 12 de julio de 1962. Archivo privado MPR.

[35] M.L. Torrens, «El Seminario Menor. Obra maestra de la arquitectura» (*El País*, Montevideo: 29 de abril de 1963).

[36] Barbieri afirmaba que en los diez años de su episcopado el número de seminaristas había aumentado 126%, y que de seguir así debería «instalar carpas en el jardín y en la azotea para albergar allí a los nuevos candidatos». A.M. Barbieri, Audición radial, 1951. Bibliorato n.° 10. Archivo de la Curia Eclesiástica de Montevideo.




Planta para el Seminario, posiblemente realizada por A.M. Barbieri entre 1949 y 1950.
Archivo de la Curia Eclesiástica de Montevideo.

Luis Zaffaroni solicitó la colaboración económica de todos los fieles y en especial de los miembros de la Acción Católica para viabilizar la Gran Obra del Seminario, un proyecto que se realizaría por concurso entre los arquitectos católicos para alojar «la creciente floración de vocaciones».[37]

Las colaboraciones fueron reunidas durante casi seis años, reforzándose la campaña entre 1950 y 1951. Si se excluye el terreno, el dinero con el cual se financió la obra se obtuvo a partir de pequeñas donaciones de las clases medias católicas e incluso de sectores más pobres, que manifestaban así su adhesión con «las piedras preciosas de la fe».[38]

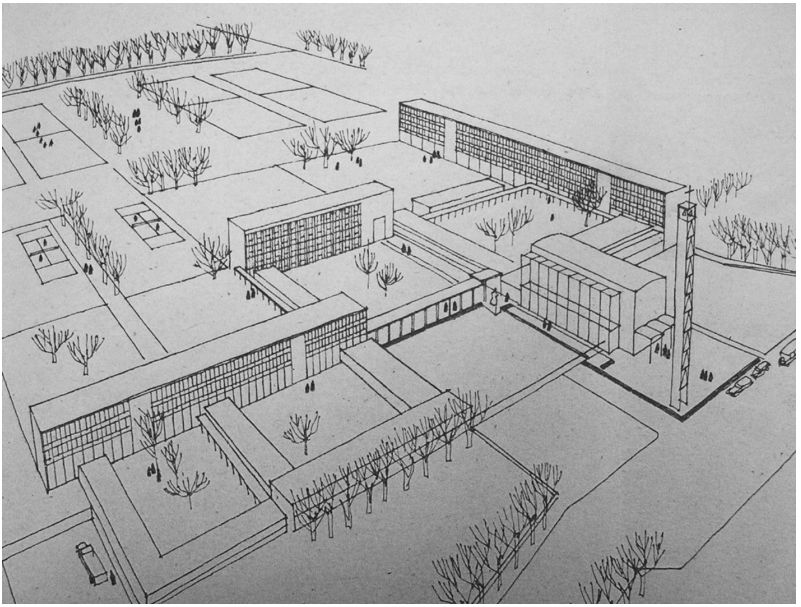
Barbieri tenía sus propias ideas respecto a lo que el edificio debía ser. En el archivo de la Curia Eclesiástica de Montevideo se guardan el bosquejo de la planta con anotaciones y un esquema de actividades que, seguramente, fueron dibujados por el obispo y, aunque no están fechados, deben haberse realizado entre 1946 y 1950. Como veremos, a pesar de lo rudimentario de la expresión gráfica utilizada, fueron determinantes para el proyecto final.

El croquis muestra la planta de un edificio de dos niveles, ubicado en el predio de Toledo. Estaba organizado según un cuerpo principal paralelo a la calle y articulado mediante dos grandes claustros destinados a seminario menor y mayor. Estos dos patios debían estar cubiertos de vegetación y rodeados con galerías. Las plantas altas debían alojar los dormitorios para 400 estudiantes y celdas de profesores, desde la cubierta podía accederse a los techos de los corredores generando un deambulatorio elevado. En el eje de simetría se ubicaba el vestíbulo que permitía el acceso al conjunto y detrás el templo que ocupaba el lugar jerárquico. La iglesia era convencional, de una única nave, planta de cruz latina y ábside semicircular y el



[37] La «floración» contaba entonces con apenas unos 100 seminaristas, pero suponían que debía aumentar al doble en pocos años. Luis Zaffaroni. *Sostenimiento del Seminarista* (Montevideo: Talleres Gráficos Uria y Curbelo, 1948).

[38] A.M. Barbieri, Audición radial, 1952. Bibliorato n.° 10. Archivo de la Curia Eclesiástica de Montevideo.





**Perspectiva del Seminario Pontificio de Santiago de Chile.** Archivo de la Curia Eclesiástica de Montevideo.

presbiterio manifestaba su importancia, separado de los coros laterales y de la asamblea.

Hacia el sur, un pórtico vinculaba el edificio con una estructura panóptica de servicios que contenía al centro, la cocina, la despensa y la enfermería, y, en los pabellones de disposición radial, seis comedores. Aislado en el límite noroeste del predio en la intersección de las dos calles se ubicaba el salón de actos y al sur estaban las canchas, arboledas y un tajamar resultante de la fabricación de los ladrillos que, ya entonces, debían ser la materia prima de la construcción.

Al gráfico se le agregó un esquema a modo de programa que estructuraba las actividades principales y secundarias poniendo énfasis en la distinción de sectores, diferenciando las circulaciones correspondientes al público, los profesores, seminaristas menores y mayores, al personal médico y al de servicio.

A juzgar por estos dibujos Barbieri tenía claramente definidos en sus elementos fundamentales tanto la tipología y las directrices programáticas como algunos preceptos básicos de funcionamiento que podrían estar vinculados con la estructura del edificio del Colegio Secco Illa, en el que los Capuchinos hacían el noviciado.[39] Sin embargo, no tenía la misma claridad respecto a la formalización más apropiada para el conjunto, ya que no aparecen alzados y en cambio hay varias imágenes de edificios conservados a modo de referentes singulares. En el archivo de la Curia se guardó una postal fechada en 1950 de la iglesia de San Francisco de Asís de Niemeyer y otras dos del seminario de Bello Horizonte de 1942, con indicaciones funcionales. Hay además una carpeta completa con planos y folletos del Seminario Pontificio de Santiago de Chile que fue registrada en el archivo de la Curia con la inscripción: «Antecedente de Toledo, 1949».



[39] El Secco Illa se ubicaba en Toledo, en el km 26 de la ruta 102, cerca de la Colonia Nicolich. Su estructura era claustral y fue realizado en ladrillo a comienzos de la década del 40. A este colegio asistieron como alumnos entre 1960 y 1964 los hijos menores de Eladio Dieste, que había hecho amistad con los frailes capuchinos que oficiaban como capellanes del Colegio La Mennais, al que asistían los hijos mayores. Desde el comienzo de la dictadura militar el Colegio aloja la Escuela Técnica de Aeronáutica de la Armada.

El Seminario chileno comenzó a construirse en 1947 sobre la Avenida Apoquindo a iniciativa del cardenal José María Caro Rodríguez[40], fue terminado a comienzos de 1952 y se usó hasta finales de 1968.[41] Mantiene algunas similitudes con el edificio que se construyó en Toledo: la formalización de la iglesia, la definición en base a claustros, las galerías cubiertas sostenidas por delgados pilares y la estructuración de los bloques principales. La fecha con la que fue guardado este material, muy temprana si consideramos que el llamado a concurso se efectuó recién en 1951, permite suponer que ofició de referente para Barbieri.

La similitud plantea al menos un par de preguntas. ¿Mario Payssé conocía antes del concurso el interés que el obispo tenía en la obra chilena? ¿Tuvo alguna influencia en la configuración del anteproyecto ganador? Es posible. A partir del registro del archivo privado de Payssé sabemos que antes del Seminario de Toledo se efectuó otro llamado a concurso por invitación a los arquitectos que pertenecían al Movimiento Familiar Cristiano: Luis García Pardo, Mario Payssé, Juan Pablo Terra, Román Berro, Carlos García Arocena, Alfredo Solari, Henrique Muñoz, Carlos González Vanrell, Manuel Pérez del Castillo y Carlos Ott. No se encontraron datos acerca de las fechas precisas, ni quién fue el comitente, pero es seguro que el documento refiere a un llamado para realizar el anteproyecto de una casa de retiros de alguna congregación religiosa, que podría ser la de Barbieri.



Es posible suponer que en esa instancia Payssé y los otros arquitectos invitados se pusieron en contacto directo con las ideas arquitectónicas del obispo. De todos modos las preferencias artísticas de Barbieri

[40] José María Caro Rodríguez nació en Pichilemu, Chile, el 23 de junio de 1866 y murió en Santiago el 4 de diciembre de 1958. En 1887 ingresó al Seminario de Santiago y continuó sus estudios superiores en Roma, en el Colegio Pío Latino y en la Universidad Gregoriana. Fue ordenado sacerdote el 30 de diciembre de 1890 y se graduó de doctor en Teología de la Universidad Gregoriana. Regresó a Chile en 1891, en 1939 fue nombrado arzobispo de Santiago y en 1945 cardenal en el Consistorio de febrero del año siguiente. Su trayectoria es curiosamente similar a la de Barbieri.

[41] El edifico y sus dependencias fueron vendidos a particularesen la década del 80. En este espacio se construyeron luego viviendas unifamiliares y un centro comercial. Agradezco la información proporcionada por el licenciado José Negrete López, jefe de Biblioteca del Seminario Pontificio Mayor de Santiago de Chile.

eran bien conocidas por medio de las audiciones radiales que dictaba entre 1950 y 1951.[42] Citemos como ejemplo «La belleza y su expresión en el arte», realizada a pedido de la Asociación Magisterial Santa Elena de la Acción Católica. Allí explicitaba un pensamiento estético clásico que sostenía la existencia de la belleza objetiva dependiente de las proporciones, del orden y del esplendor. Consideraba que la belleza era manifestación de la verdad y afirmaba la unidad de los trascendentales. Sostenía que en una «época estrafalaria de cosas innaturales» en la belleza había un elemento eterno del que no se podía prescindir, esto es, la armonía de las partes, la proporción de los elementos, el equilibrio razonado y la unidad básica. En una explícita referencia platónica explicaba que el amor a la cosas bellas conducía a Dios y que el artista era el ser superior capaz de dar forma a la belleza espiritual.[43]

Más allá de estas especulaciones, el episodio citado es significativo porque expone la confianza que el obispo depositaba en los arquitectos. Si bien su situación le permitía asignar los proyectos directamente a alguien de su confianza, recurrió al concurso al menos en dos oportunidades. Para la casa de retiros invitó solo a algunos, para el Seminario Arquidiocesano efectuó un llamado a 60 arquitectos católicos.

Del mes de abril de 1950 datan los primeros documentos que reseñan las relaciones entre el obispo y el arquitecto Horacio Terra Arocena, que actuó como asesor de la Curia para la redacción de las bases. Terra Arocena refrendaba la posición estética de Barbieri respecto al carácter que debía ostentar un templo católico. En un artículo publicado en la revista de la Sociedad de Arquitectos en 1945 afirmaba la conveniencia de seguir la tradición de la planta longitudinal, ya que era la que respondía más adecuadamente a las necesidades litúrgicas. Advertía que no se debía distraer a los fieles con formas extrañas o novedosas y prestaba especial atención al simbolismo



[42] El Cardenal tenía conocimientos de arte, arquitectura y literatura que se pueden rastrear fácilmente en sus escritos y audiciones.

[43] A.M. Barbieri. Audición radial. Bibliorato n.° 6. Archivo de la Curia Eclesiástica, Montevideo

del campanario, que aconsejaba definir como una torre exenta para concentrar en él la imagen principal del edificio.[44]

El programa del Seminario comenzó a elaborarse aproximadamente a mitad de 1950 entre el obispo, el arquitecto y el padre Miguel Sayagués, y en enero de 1951 adquirió su conformación definitiva. Solicitaba dar respuesta a las necesidades de la casa de formación del futuro clero parroquial, organizado en dos secciones independientes: el Seminario Menor de Montevideo, para los alumnos de la Arquidiócesis que cursarían estudios equivalentes a los liceales, y el Seminario Mayor Interdiocesano para los alumnos provenientes de las distintas jurisdicciones religiosas del Uruguay que debían cursar estudios preuniversitarios y formación terciaria. Estos últimos estarían, además, divididos en dos grupos distintos de Filósofos y Teólogos.[45]

El edificio principal debía contener un templo y un salón de actos para 500 personas, una biblioteca para alojar 200.000 volúmenes en depósito y 15.000 en colecciones de consulta, aulas y dormitorios para los seminaristas y profesores, además de los sectores de servicios, cocinas, comedores y enfermería. La capacidad total se estimaba en 230 alumnos pero el anteproyecto debía prever su duplicación.



El plan era ambicioso, expresaba con claridad las ideas bastante conservadoras del obispo y estaba cargado de múltiples significados subyacentes. Establecía una serie de tácticas que debían asegurar óptimos resultados para la convivencia y la educación de los sacerdotes.[46] La primera operación era *aislar*: el conjunto se instalaría lejos de la capital, separado de ésta por un espacio libre de más de 50 km. Luego

[44] Horacio Terra Arocena, «El programa y el carácter de un templo católico» (*Arquitectura*, n.° 214, SAU, agosto de 1945)

[45] Ambos seminarios compondrían el edificio principal, que debía ubicarse en la zona más elevada del predio con accesos desde la carretera de estación Toledo al empalme al noreste. El hogar o pabellón de las hermanas y otros servicios anexos que asistirían el cuidado del seminario debían ubicarse separados de él, en otro bloque.

[46] La interpretación que sigue está basada en el análisis textual y las operaciones lingüísticas estudiadas por Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Madrid: Cátedra, 1997).

debían separarse los dos edificios que componían el conjunto y, en el cuerpo principal, aislarse también las tres secciones, seminario mayor, menor y hogar de profesores. La segunda: *diferenciar*. Debían distinguirse las funciones, separarse las circulaciones y asignar distintas áreas y calidades en los servicios dependiendo del rango de los habitantes. Así, la diferenciación debía articularse con la tercera operación: *ordenar*. A cada grupo le correspondería un lugar, cuya cualidad espacial y confort dependería del lugar ocupado en la estructura clerical, estable y jerárquicamente definida.

El programa obligaba a respetar una gradiente de intimidad que definía las distintas unidades. Para el obispo y el director celdas con baño privado completo y sala de escritorio independiente, los profesores y teólogos se alojarían en celdas privadas con espacio para escritorio, con lavatorios incluidos y baños comunes. Para los filósofos debía disponerse un dormitorio común, con divisiones de 2,20 m de altura para asegurar un mínimo de privacidad y baños colectivos exteriores. Los estudiantes del Seminario Menor se alojarían en dos dormitorios comunes, con armarios individuales que no debían impedir la visión total de la habitación. También en el templo debían diferenciarse los espacios. La nave principal estaría destinada al pueblo mientras que a los lados del presbiterio se debían ubicar dos sectores con acceso independiente para los dos seminarios, a su vez con capacidad de aislamiento para celebrar ceremonias por separado.



La cuarta operación y quizá la más importante era *controlar.* El edificio debía asegurar una fácil y eficaz vigilancia. En este sentido se recomendaba, si bien afirmando que no tenía carácter prescriptivo, la disposición del edificio en torno a claustros a modo de jardines centrales rodeados de galerías para cada una de las dos secciones.

Siguiendo una lógica ilustrada, la arquitectura que se solicitaba debía ofrecer los mecanismos funcionales y también simbólicos para aislar, diferenciar, ordenar y controlar a los futuros sacerdotes. La lógica adquirió ribetes utópicos cuando Barbieri llegó al extremo de imaginar que Toledo podría convertirse en una sagrada «ciudad levítica». Con este objetivo invitó a las congregaciones religiosas que

estaban instaladas en Uruguay a construir sus casas de formación en predios contiguos al Seminario Arquidiocesano. Teniendo esto en cuenta el obispo imaginaba el edificio como parte de un conjunto mayor, el centro de un núcleo urbano sacerdotal moderno, que debía cargarse de referencias religiosas a semejanza de las ciudades medievales o las del Renacimiento y así, renunciando a los estilos, obtener una restauración simbólica del poder divino de la Iglesia Católica.

**El concurso: dos grados y tres premios**

En julio de 1951 se efectuó el llamado a concurso a dos grados, la recepción de los trabajos se realizó el 16 de noviembre y se presentaron trece propuestas.[47] El jurado se integró con el arquitecto Juan Antonio Rius y el decano de la Facultad, Rodolfo Vigouroux, ambos elegidos por los concursantes. La Curia designó al arquitecto Rafael Ruano y al presbítero Miguel Balaguer. Terra Arocena lo integró en carácter de arquitecto asesor.

El primer grado del concurso se definió en febrero de 1952. Para pasar a la segunda etapa fueron seleccionados por unanimidad los proyectos de Carlos Boxer Anaya, Mario Payssé y el de los hermanos Federico y Luis García Pardo. Los tres se presentaron nuevamente en julio de ese año y el fallo del segundo grado del concurso se efectuó en agosto de 1952. También por unanimidad se otorgó el primer premio a Payssé, el segundo a García Pardo y el tercero a Boxer Anaya. El anteproyecto de Boxer era convencional y se basaba en la tipología de claustro; el de los hermanos García Pardo era el más arriesgado y se organizaba mediante tres bloques de mediana altura con una iglesia de planta circular.



El que presentó Payssé estaba muy apartado del racional segundo premio, seguía la misma tipología del de Boxer pero respondía mejor a los requisitos de tipo simbólico. Se organizaba mediante cinco patios de diferentes tamaños que se conectaban visualmente, tenían

[47] Entre los sesenta invitados se presentaron Ricardo Mackinon y José Pedro Algorta, Carlos Boxer Anaya, Antonio Cravotto, Alejandro De Malherbe, Alfredo Solari, Ariodante Angelini, Mateo Pastore, Mario Payssé, Carlos Dodera, Alberto Aguerre, Manuel Pérez del Castillo, Enrique Bettosini, Federico y Luis García Pardo.

distintas funciones y estaban rodeados por galerías cubiertas. El eje central fue definido por un primer patio sobre el frente del predio, un espacio público abierto en uno de sus lados mediante un pórtico de pilares metálicos. Lo seguía el claustro del hogar de profesores y luego otro más bajo que lindaba con la zona común del anfiteatro, gabinetes de física y química y el museo de historia natural. Hacia el este se ubicó el patio doble del seminario mayor y del lado opuesto el del seminario menor.

Los patios eran la decisión proyectual básica y quedaban encerrados entre los cuerpos del edificio, asegurando el control y la vigilancia tan importantes para el programa. Al mismo tiempo organizaban vigorosamente la composición y definían una clara unidad volumétrica y espacial. Desde una vista lejana, la torre del campanario se elevaba sobre los volúmenes de ladrillo y el conjunto brindaba la apariencia de un pequeño pero compacto núcleo poblado. Los croquis de Payssé de 1958 manifestaban la importancia que le concedía a la imagen urbana de la agrupación, lo que sin duda sintonizaba perfectamente con la «ciudad levítica» que imaginaba Barbieri.

En las memorias de Boxer y García Pardo se filtraban algunas nociones académicas, más explícitas en el primero, menos obvias en el segundo, pero la explicación ofrecida por Payssé no dejaba dudas respecto a estos fundamentos. En su memoria se afirmaban las ideas de partido, carácter, jerarquía, disposición de las partes y composición. Explicaba que los cuatro patios interiores y su posibilidad de comunicación constituían la esencia del partido adoptado y que teniendo en cuenta «el carácter del edificio» fueron limitados por crujías o pórticos, para dar a la planta las «características propias del tema», es decir, la imagen arquitectónica de la reclusión monacal.



La jerarquía compositiva representaba simbólicamente la relación con la divinidad de los rangos eclesiásticos y se aseguraba por la ubicación altimétrica de los cuatro centros. En la parte más alta del terreno se colocó la iglesia, el centro espiritual, luego el hogar de profesores, el centro de comando o de gobierno, seguido por el centro intelectual de la biblioteca. A los lados y algo más abajo se ubicaba el seminario mayor y luego el menor.

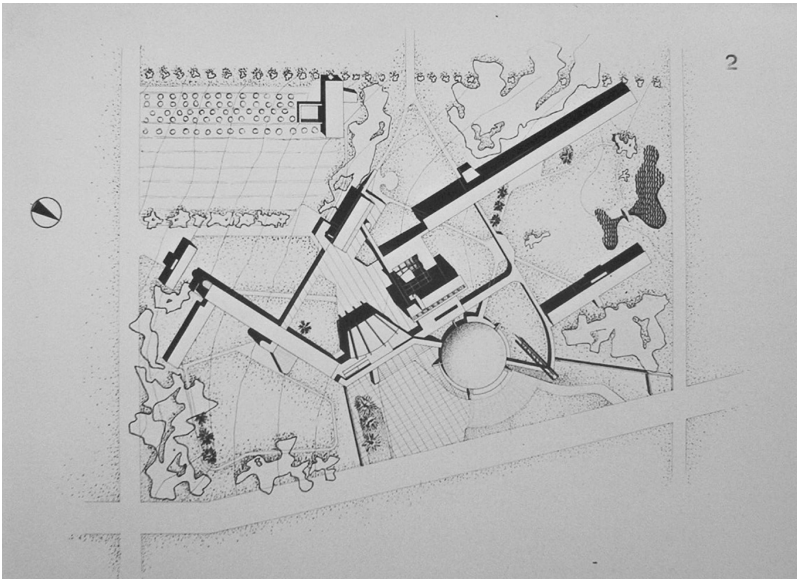
El espacio era producto de un correcto manejo de los criterios académicos de composición y de la interrelación de la tríada vitruviana, el «sentido funcional» surgía del esquema establecido por el programa y el «sentido espacial» se presentaba como una resultante del ejercicio proyectual. El anteproyecto se regía también por un «sentido constructivo» y la economía, durabilidad y nobleza debían unirse a las cualidades estéticas. La Belleza y la austeridad, la solidez y la humildad se sintetizaban en el ladrillo, material local, barato y disponible que podía ser usado de manera nueva tanto en el exterior como en el interior, evitando lo falso y la apariencia.[48]

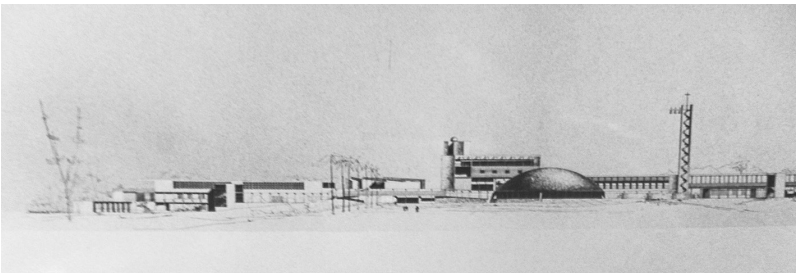
Pero el ladrillo, que no olvidemos había sido el material sugerido en las bases, se usaría aquí exclusivamente como revestimiento. La estructura portante se confiaba a la racional y perretiana retícula de columnas y vigas de hormigón armado, siguiendo la experiencia iniciada por Vilamajó en la Facultad de Ingeniería.[49] La incidencia de Perret es visible especialmente en la Iglesia, resuelta por medio de una serie de vigas porticadas y cubierta, como Notre Dame du Raincy, con una delgada bóveda de hormigón. La sencilla y económica solución constructiva permitía la formación de catorce entrepaños, en los que se situarían los vitrales con las estaciones del Via Crucis. El «carácter» del edificio se anclaba en el uso de analogías y en una comunicación de tipo simbólica.



[48] Mario Payssé, *Memoria explicativa del anteproyecto presentado al segundo grado*. Archivo privado del arquitecto MPR.

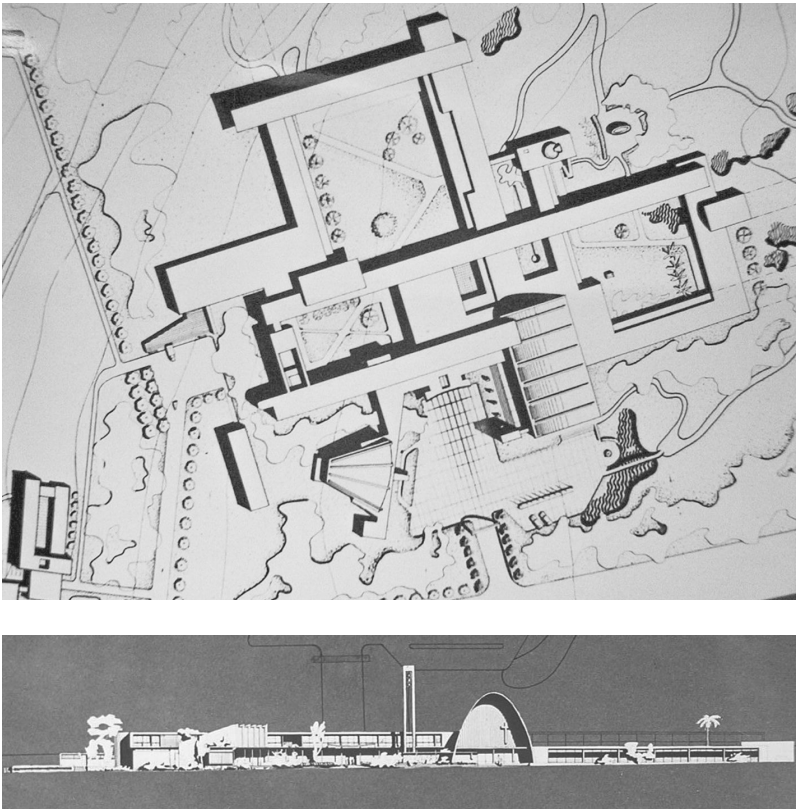
[49] No es casual que la estructura propuesta por Payssé fuera revisada por el ingeniero Walter Hill, el prestigioso profesional reconocido por su participación en la Facultad de Ingeniería, que calculó también el Banco de Seguros del Estado de Arbeleche y Dighiero, los hangares del Aeropuerto de Carrasco y la fábrica de cerámicas de Debernardis, entre otras obras.



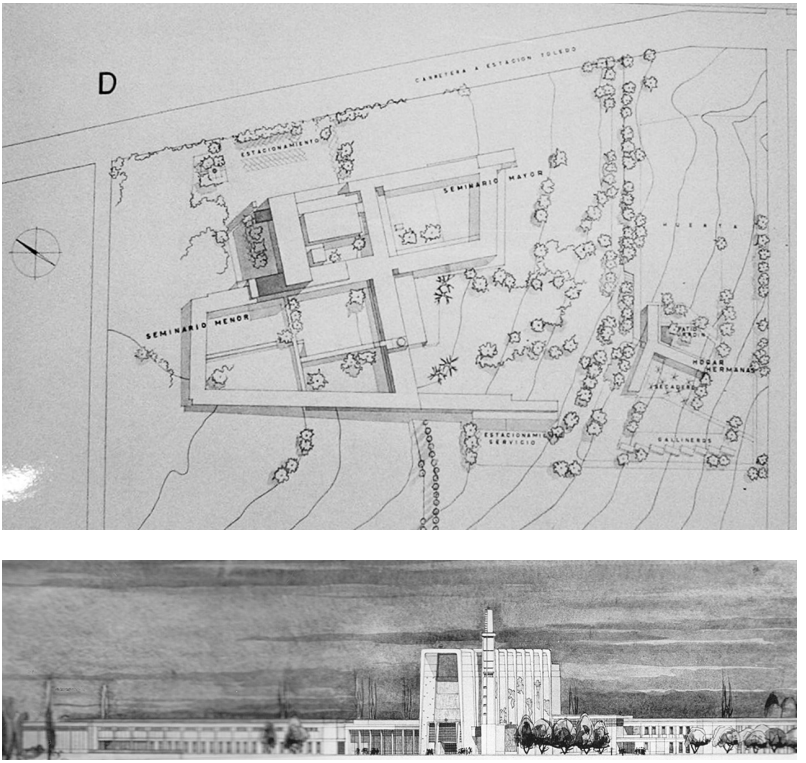


Luis y Federico García Pardo. Anteproyecto presentado al primer grado. Planta de techos y fachada principal. Archivo de la Curia Eclesiástica de Montevideo.



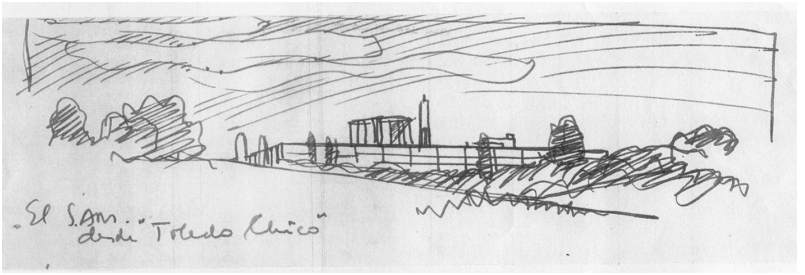


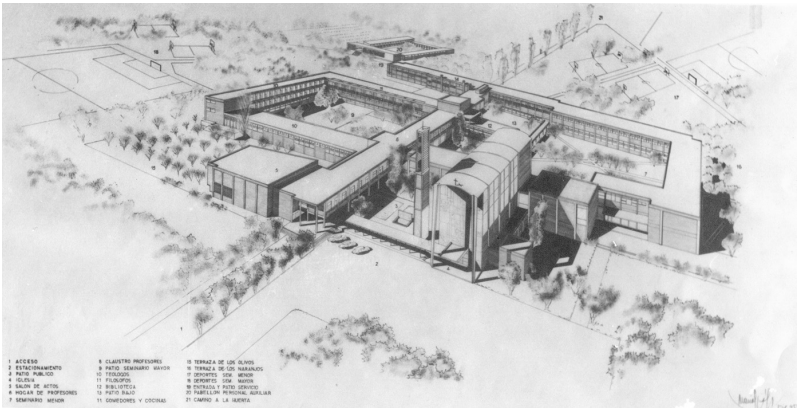
Carlos Boxer Anaya. Anteproyecto presentado al primer grado. Planta de techos y fachada principal. Archivo de la Curia Eclesiástica de Montevideo.






Mario Payssé. Anteproyecto presentado al primer grado del concurso. Planta de techos y fachada principal. Archivo privado de MPR.

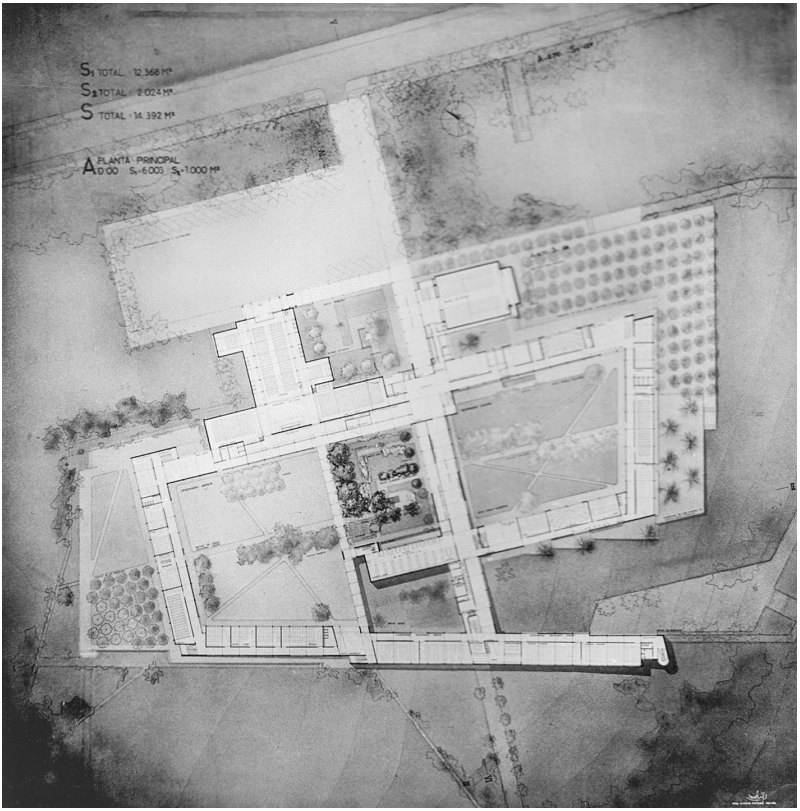





Croquis de MPR. del Seminario visto desde Toledo Chico, 1958. Archivo privado MPR.

Croquis de MPR. 1955. Archivo privado de MPR.



Mario Payssé. Anteproyecto presentado al segundo grado del concurso. Planta baja y fachada lateral. Archivo privado de MPR.

**Memorias venecianas**

Detengámonos ahora en la comparación entre los anteproyectos presentados por Payssé al primer y segundo grado. Hay variantes de importancia entre ambos y los elementos más relevantes que se ocultan en el proyecto ganador de la segunda fase son bien visibles en el que presentó a la primera. Payssé afirmó que la inserción del edificio en el terreno había sido realizada considerando la orientación, el asoleamiento y los vientos dominantes. La forma trapezoidal del predio y las curvas de nivel normales a la dirección del norte fueron presentadas para justificar la implantación. Para determinar la alineación del edificio principal Payssé partió de los bordes del terreno estableciendo dos líneas, una paralela a la carretera de Estación Toledo, límite norte del predio, otra paralela a la calle lateral por el lado oeste. Estas alineaciones pudieron definir luego la figura de los claustros y serían la causa de la aparición de los ángulos obtusos en lugar de los rectos, más convencionales. Quizá fue así como Payssé trazó el ángulo de 103° en el vértice noreste ya que el ángulo pudo también haberse definido buscando la mejor orientación para el bloque.

Todo parece bastante coherente: función + asoleamiento = ángulo de 103°. Pero la forma de la planta es suficientemente extraña para suponer que quizá estemos olvidando elementos de convalidación simbólica, al menos si tomamos en cuenta que, según afirmaba el arquitecto, el edificio debía representar a la Iglesia Católica de manera elocuente y claramente legible. Quizá pueda agregarse otra explicación para el proyecto ya que la singularidad de la forma y hasta la posible arbitrariedad del ángulo desaparecen al confrontarla con la planta de la Plaza de San Marcos de Venecia.

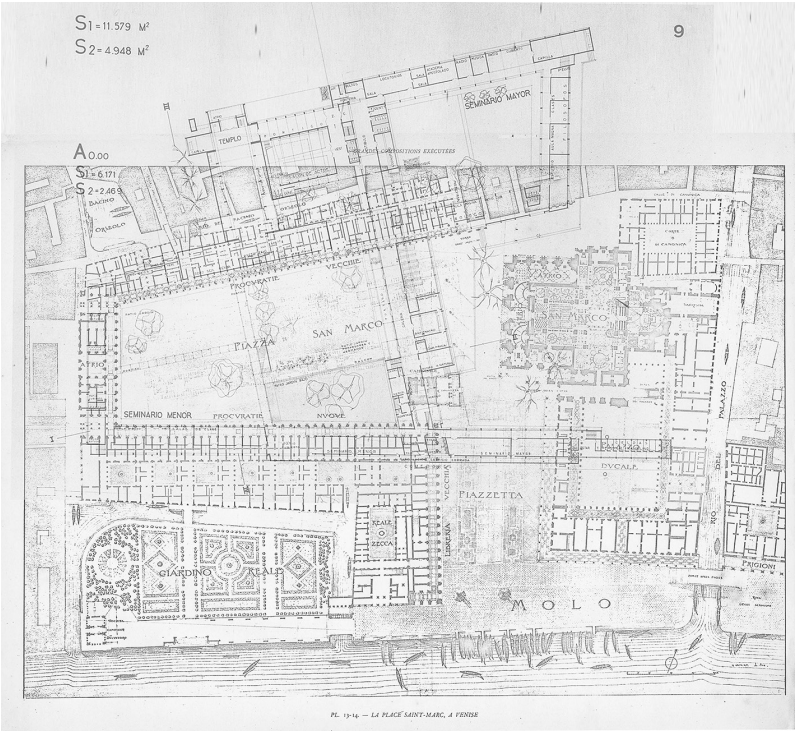


Podría objetarse que la comparación es un absurdo del investigador, así que intentemos demostrar gráficamente la intuición. Consideremos como punto de partida la reproducción de la Plaza publicada en el libro *Histoire abrégée de L'Architecture de la Renaissance en Italie*, de Gromort, muy usado en los años 50 en la Facultad de Arquitectura. En el vértice superior izquierdo hay un ángulo de 103º casi exactos.

Ahora, desestimemos la escala y atengámonos a la configuración general para superponer al grabado la planta del anteproyecto presentado por Payssé al primer grado del concurso.

Si aplicamos las necesarias transparencias se observan algunas cosas interesantes: no solo el ángulo de 103º coincide exactamente sino que las proporciones generales de ambos conjuntos son idénticas. Más aun, la serie de pilares de la galería que rodea el claustro del seminario menor parece haber sido diseñada tomando una de cada dos columnas del plano de la base. Crujías y corredores coinciden completamente e incluso el tamaño de las aulas parece establecerse sobre tres módulos del conjunto veneciano. En el mismo sentido, la galería que divide ambos seminarios continúa la de la *libreria vecchia*, superponiéndose al área ocupada por el *campanile*.

Así visto, parece muy posible que la plaza de San Marcos diera origen al proceso proyectual seguido por Payssé. De aquí en adelante la lógica continuó por su propia senda ya que entre la primera y la segunda fase el área total disminuyó sensiblemente y el conjunto se modificó de manera importante, si bien se mantuvo el ángulo original y las proporciones básicas. Adelantó todo el edificio al cambiar la ubicación del salón de actos que se aisló respecto del templo, liberándolo y definiendo un espacio de acceso abierto entre ambos mediante una plaza de acceso, mantuvo sin cambios el seminario mayor e hizo coincidir el límite norte de los dos patios principales. En el seminario menor se intercambia el ángulo recto con el de 103º, pasando de un vértice al otro sobre el mismo lado, y se redujeron las áreas totales. Es en ese momento del proyecto que aparecieron los tres patios exteriores como expansiones de los seminarios limitados por la vegetación. Entre ambas instancias se modificó la composición espacial, obteniéndose una más adecuada conexión entre los patios sin perjudicar su diferenciación e independencia. También se cerraron las galerías que los rodeaban. El templo se redujo, quedando con 12 m de ancho, 25 m de largo y 18 m de alto. La biblioteca se ubicó en una posición central más jerárquica y se mejoró la orientación de los dormitorios que estaban en condiciones desfavorables y que habían sido observadas




54

Superposiciones sucesivas del anteproyecto del primer grado presentado por Payssé sobre la plancha de la Plaza de San Marcos de Gromort.

oportunamente por el jurado. Se aumentó la independencia entre las zonas de estudio, las habitaciones y las aéreas exteriores de los teólogos y filósofos en el seminario mayor, separándolas completamente. El hogar de las hermanas, antes con una planta en forma de Y, adquirió también la tipología de patio central usando los mismos ángulos de referencia que en el conjunto principal. Con estas y otras modificaciones el área total del edificio fue disminuida en 2,135 $m^2$, pasando a tener 14,392 $m^2$, lográndose con esto 10% de economía.

El procedimiento parece verosímil pero de todas formas la relación que presentamos podría ser una mera vinculación formal, analogías con escasa importancia histórica. Sin embargo el conjunto de San Marcos guardaba secretos conocidos, analizados y ampliamente difundidos entre los arquitectos de la mitad del siglo XX. Desde los análisis de Ruskin hasta las interpretaciones de Tafuri sin olvidar a Le Corbusier, la plaza veneciana fue considerada modelo de vida cívica, expresión de armonía, proporción y belleza pura, síntesis material de las culturas de oriente y occidente y expresión del trabajo colectivo.[50] La plaza de San Marcos fue un referente inevitable entre los arquitectos rioplatenses de la década de 1950 y todos la «vieron» de alguna u otra manera.[51]

En Uruguay la referencia era usada al menos desde los años 20. Julio Vilamajó, el profesor de Proyectos de Mario Payssé, decía en 1924, al regreso de su viaje por Italia, que la plaza conformaba un conjunto armónico por su escala y proporciones, una maravilla arquitectónica producto de la confluencia de las especiales condiciones naturales y de una mirada artística que determinaba las pautas que podían ser tomadas como directivas básicas para construir una ciudad



[50] Tafuri analizó la renovación de la ciudad de Venecia de la mitad del siglo XVI y la paralela construcción de un mito urbano. La plaza se convirtió en el símbolo de la ciudad entera. En ella el poder político que recogía la herencia de las virtudes de Roma y Atenas, el poder económico, civil, ético y el religioso tomaron forma visible y se hicieron elocuentemente explícitos a través del lenguaje clásico y universal. Manfredo Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architectura del 500 a Venezia (*Padua: Marsilio Editori, 1969 y *Venezia e il Rinascimento, Religione, scienza, architettura* (Turín: Einaudi, 1985).

[51] Los ejercicios de estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la década del 50 son una expresión elocuente. Sobre el tema veneciano ver Mary Méndez, «San Marcos» en *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay (*Montevideo: 2014)

moderna.[52] Su interés en el «programa veneciano» puede advertirse en la escala edilicia, especialmente en la casa para Augusto Pérsico de 1926.[53] En 1939 afirmaba que los espacios libres interiores de su Facultad de Ingeniería fueron realizados siguiendo las sugestiones espaciales de la forma del lugar vacío de la plaza veneciana.

La permanencia de San Marcos como modelo de civismo en el Río de la Plata queda demostrada por los fotomontajes que inspiraban los centros cívicos y comerciales de la Urbanización del Bajo Belgrano, proyectada en 1948 por Antonio Bonet, Vivanco y Ferrari Hardoy[54] y de la Ciudad Universitaria de Tucumán de Horacio Caminos en 1950.[55]

San Marcos fue elegida también como modelo por la belleza de sus proporciones. Carlos Gómez Gavazzo había considerado en varias oportunidades la importancia de las armonías geométricas de San Marcos y su interés para la producción arquitectónica del siglo XX.[56] De forma nada metafórica intervino la fotografía de los edificios de la plaza con unas modernas ventanas apaisadas, imagen que fue publicada en la *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* en 1934.[57]

Para su libro *De la estética a la economía 2*, publicado en 1973, Gómez Gavazzo redibujó los croquis de viaje tomados en San Marcos en 1933.



[52] Julio Vilamajó, «Crónicas de viajes de becario» en César Loustau, *Vida y obra de Julio Vilamajó* (Montevideo: Dos Puntos, 1994).

[53] Sobre la casa de Pérsico ver Mary Méndez,«La casa de Augusto Pérsico» en *Trazabilidad de la obra pública* (Montevideo: MTOP, 2014).

[54] *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, enero–febrero 1953.

[55] *Nuestra Arquitectura* 254, Buenos Aires, setiembre 1950.

[56] Carlos Gómez Gavazzo (Montevideo, 1904–1987). Estudió arquitectura entre 1924 y 1931. Ganador del Gran Premio de la Facultad de Arquitectura, obtuvo una beca para viajar a Europa donde colaboró con Le Corbusier en diversos proyectos. En su labor profesional se destacan la participación en varios concursos de arquitectura, como el 1.° Premio del Ordenamiento Edilicio de la Avenida Agraciada (1936, no construido) y el 2.° Premio del Parlamento de Quito (1943–1945). Ejerció la docencia en la Facultad desde 1938. Especial atención merece su actividad en el Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo que dirigió de modo efectivo a partir de 1953, año en que asumió como director de su Taller de Anteproyectos. Dentro del ITU, realizó y promovió numerosas investigaciones, publicaciones periódicas, asesorías a gobiernos municipales y al gobierno nacional, así como un constante intercambio con organizaciones regionales. Dedicado enteramente a estas funciones, renunció a sus cargos docentes en 1974 a causa de la intervención de la Universidad de la República por parte de la dictadura militar.

[57] *Ceda* n.° 6, Montevideo, julio 1934.

En el capítulo «La sensibilidad estética» afirmaba que el conjunto, edificado en distintos momentos, mantenía misteriosas relaciones de escala y armonía, visibles tanto en la planta como en la percepción sensible del espacio.[58]

El conjunto fue dibujado obsesivamente por Justino Serralta, el colaborador uruguayo de Le Corbusier, indicando que el estudio servía para demostrar la validez universal del Tetratkys como trazado regulador.[59] Serralta explicaba que en la basílica se formaba el cuadrado elemental y el triángulo egipcio de lados 3, 4, 5 recomponía los puntos esenciales del conjunto. Sus dibujos fueron realizados, como los de Payssé, sobre las reproducciones de Gromort[60] y, según afirmaba, Le Corbusier había quedado «sorprendido por el hallazgo» cuando se los mostró en 1949.[61]

La referencia a Le Corbusier no es menor, ya que también el maestro suizo se había mostrado muy interesado en las proporciones del conjunto como lo demuestran los croquis realizados en sus primeros viajes a Italia.[62] En ella, decía, había redescubierto «la gran ley del urbanismo».[63]

Alguna analogía similar es posible observar en el concurso para el Museo de París de 1937[64] y, con seguridad, San Marcos reapareció años después



[58] Carlos Gómez Gavazzo, «Hechos y cifras» en *De la estética a la economía*. Parte 2. (Montevideo: Ediciones ITU, Facultad de Arquitectura, 1973). Esto es también lo afirmado por Borissavlievitch en M. Borissavlievitch, *Las teorías de la Arquitectura*. (Buenos Aires: El ateneo, 1949). La edición en francés de este texto, editada en 1926, ingresó a la biblioteca de la Facultad de Arquitectura en 1956. En la biblioteca de Payssé Reyes existe un ejemplar en castellano de 1949, adquirido en 1950.

[59] Justino Serralta (Melo, 1919–París, 2011). En 1953 Serralta era profesor adjunto del Taller Altamirano, quedando a cargo entre 1962 y 1972. Entre 1947 y 1950 trabajó con Le Corbusier y colaboró en la definición del Modulor, en la Unidad de Habitación de Marsella, del Plan de Bogotá y en el proyecto para Sainte–Baume. Cuando volvieron a Uruguay al promediar el año 1951, formó sociedad con Carlos Clemot y, eventualmente, con la empresa Dieste y Montañez, realizando importantes obras en Montevideo.

[60] Los trazados de Serralta fueron realizados en papel transparente sobre los grabados de Gromort. G. Gromort, *Choix de Plans de Grandes Compositions exécutées* (Paris: Vincent, Fréal et Cie, 1944).

[61] Justino Serralta, *El Unitor 2* (Montevideo: Trilce, 1995).

[62] Le Corbusier, *Obra completa*. Vol. 1, 1920–1929, p. 20.

[63] Le Corbusier y F. Pierrefeu, *La Casa del Hombre* (Barcelona: Poseidón, 1980).

[64] Le Corbusier, *Obra completa*. Vol. 3, 1934–1938.

a propósito del proyecto del Hospital de Venecia[65] realizado junto a Guillermo Jullian de la Fuente, el arquitecto chileno que Le Corbusier contrató por la calidad de sus croquis y observaciones acerca de la Plaza.[66]

Mauricio Cravotto percibía a San Marcos como la síntesis entre la razón nórdica y la sensibilidad del sur y así lo afirmaba en noviembre de 1952 en una conferencia pronunciada en la Agrupación Universitaria con ocasión del acto académico realizado para conmemorar el Día del Arquitecto.[67] Decía Cravotto que Venecia era «la zona por donde pasaron las eternas corrientes mediterráneas, síntesis de la cultura oriental y de la del norte, el lugar sugestivo, amado o comprendido con la sangre, con el espíritu y con el intelecto, donde campea una verdad certera o presumible o un propósito elevado que estudiado con profundidad es inagotable fuente de sugestiones para colmar una vida de pensamiento y de acción».[68] Venecia ofrecía para los arquitectos una nueva lección de equilibrio y fantasía.

La importancia que Venecia tenía para Cravotto fue comentada en más de una oportunidad por Artucio;[69] incluso, la referencia aparece bastante explícita en el anteproyecto ganador del concurso para el

[65] Le Corbusier, *Obra completa*. Vol. 8, 1965–1969, p. 139.

[66] Cecilia O'Byrne, *El hospital de Venecia de Le Corbusier* (Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya, Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, 2007).

[67] Mauricio Cravotto (Montevideo, 1893–1962). Estudió arquitectura entre 1912 y 1917, fue alumno de José Pablo Carré y obtuvo el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura en 1918. Realizó desde ese año y hasta 1921 un viaje de estudios por América del Norte y Europa. A su regreso en 1922 comenzó su carrera docente en los cursos de Composición Decorativa, Proyecto de Arquitectura y Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista. Fue el promotor de la inserción de los estudios urbanos en la carrera, creó el Instituto de Urbanismo en 1936, el cual dirigió hasta que hizo efectiva su renuncia en 1953. Dentro de su actividad profesional se destacan el Rowing Club de Montevideo, obtenido por concurso en 1923, el Palacio Municipal, por concurso en 1930 y construido entre 1936 y 1962, el Hotel Rambla de 1931 y su casa propia en 1933. En el ámbito del urbanismo llevó adelante el Anteproyecto del Plan Regulador para Montevideo de 1930 y obtuvo en 1943 el primer premio en el Concurso del Plan Regulador para Mendoza con Scasso, Bereterbide y Belgrano Blanco.

[68] Mauricio Cravotto, *Exploración en una región arquitectural*. Conferencia pronunciada en la Agrupación Universitaria en el acto académico para conmemorar el Día del Arquitecto, 27 noviembre de 1952 (*Arquitectura*, n.° 226, Montevideo: SAU, agosto 1953).

[69] M. Arana y L. Garavelli, «Entrevista con el arquitecto Artucio. Documentos para una historia de la Arquitectura nacional» (*Arquitectura*, n.° 254, Montevideo: SAU, 1985) y en L.C. Artucio, *Montevideo y la Arquitectura Moderna* (Montevideo: Nuestra Tierra, 1971).

Plan Regulador de Mendoza, presentado por M. Cravotto, Scasso, Bereterbide y Belgrano Blanco en 1941.[70]

La conferencia que citábamos resulta significativa porque da cuenta de la relevancia que se le concedía al conjunto veneciano en Uruguay al comienzo de los 50 en virtud de su capacidad sintética y su «mágica» geometría. Pero es aun más importante porque el episodio permite enlazar las ideas locales con las de los arquitectos y teóricos europeos de mitad del siglo XX. Fue dictada a su regreso de Milán y sus palabras tenían un alto grado de oportunismo. Cravotto asistió al Congreso de la Divina Proporción realizado en la Trienal de Milán entre mayo y setiembre de 1951 que reunió a matemáticos, músicos y filósofos con diseñadores y arquitectos. Entre ellos estaban Matila Ghyka, Rudolf Wittkower, James Ackerman, Sigfried Giedion, Lucio Fontana, Carlo Mollino, Ernesto Rogers, Max Bill, Pier Luigi Nervi y Bruno Zevi. Le Corbusier dictó allí la conferencia «Proporción y tiempos modernos» y presentó una nueva versión del Modulor que, no hay casualidades sin causalidades, había sido dibujado poco tiempo antes por el uruguayo Justino Serralta en el atelier de París.

La interpretación que Ruskin hacía del conjunto veneciano tuvo una gran penetración entre los arquitectos uruguayos, sus textos eran bien conocidos y leídos con atención en la Facultad de Arquitectura. Varios ejemplares de *Las Piedras de Venecia* se encuentran en la biblioteca de la Facultad ingresados en torno a 1940 y en la de Mario Payssé se conserva un ejemplar de *Las siete lámparas de la Arquitectura* editado en Valencia en 1933. Su pensamiento adquirió una enorme relevancia para la cultura artística y arquitectónica rioplatense con el retorno a Uruguay de Joaquín Torres García en 1934. A través de Ruskin, San Marcos fue visto como el resultado del trabajo colectivo, un producto del tiempo y de la actividad de distintos artesanos y constructores.



[70] Mauricio Cravotto, *Plan regulador de la ciudad de Mendoza, República Argentina, por los arquitectos F. H. Bereterbide, A. Belgrano Blanco, M. Cravotto y J. A. Scasso.* Publicación Oficial n.° 8, Instituto de Urbanismo (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1942–1943). Sobre este tema ver Mary Méndez, «Méndoza. La argentina Aldea Feliz de Mauricio Cravotto» en *Vitruvia* n.° 1 (Montevideo: Farq. 2014).

En lugar de la obra de un genio, era la de una comunidad, un acto que develaba lo sagrado.

El artículo «Algunas ideas sobre arquitectura monumental» de Américo Ricaldoni, el profesor de Teoría de la Arquitectura de Mario Payssé.[71] El texto se publicó en 1936 en la revista del CEDA y allí Ricaldoni analizó la monumentalidad como uno de los medios para alcanzar valores permanentes y lograr la supervivencia espiritual. Parafraseando «la lámpara del recuerdo» de Ruskin, indicaba que el edificio debía lograr la comprensión del observador y los medios más eficaces eran el carácter, la utilización de formas simbólicas convencionales y la «evocación basada en la analogía de las formas adoptadas con otras formas que hayan sido empleadas en otras épocas o lugares, en condiciones especialmente significativas y concordantes con el espíritu de la obra en gestación». Afirmaba que «estas formas obran por el mecanismo de asociación de ideas, basado en la cultura del observador, es un medio intelectual capaz de despertar imágenes y sentimientos de una gran complejidad y riqueza». Ricaldoni insistía en la necesidad de reforzar el efecto monumental del edificio con los alrededores y ponía, entre otros ejemplos, la influencia estética de las perspectivas lejanas de la *piazetta* veneciana.

En 1939 y ya integrado como docente en el Taller Vilamajó, Mario Payssé publicaba en el Suplemento Dominical del Diario *El Día* una nota sobre el conjunto.[72] El artículo se basaba en un diario de viaje y versaba acerca de la belleza, proporción y armonía de su arquitectura. Estaba ilustrado con fotografías de la plaza y con el trazado de Gromort.[73]



[71] A. Ricaldoni, «Algunas ideas sobre arquitectura monumental», *CEDA*, n.° 7 (Montevideo: 1936). Ricaldoni ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1921 y egresó en 1930. Fue profesor adjunto de la Cátedra de Teoría de la Arquitectura junto a Elzeario Boix, asistente del curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajística. Era secretario del Instituto de Urbanismo, colaboró con Cravotto en la definición del Plan Regulador de Montevideo de 1930 y fue técnico de la Oficina del Plan Regulador durante varios años.

[72] M. Payssé Reyes y G. Jones Odriozola, «Venecia», Suplemento Dominical, *El Día* n.° 325, Año VIII (Montevideo, 2 de abril, 1939).

[73] Payssé realizó entre 1937 y 1938 un viaje por el norte de África y Europa con Guillermo Jones Odriozola. El artículo sobre Venecia es uno de los tantos que se publicaron en ese suplemento, tomados de su diario de viaje.

En 1940, una foto de la plaza tomada por Payssé ilustraba la tapa de la revista del Centro de Estudiantes.

En este nuevo marco interpretativo podemos confirmar la aparición reminiscente de San Marcos en el Seminario de Toledo, a través de la cual Payssé dialogaba directamente con sus contemporáneos y sintetizaba presupuestos que estaban ampliamente difundidos en la cultura arquitectónica de mitad del siglo XX.[74]

**Integración de las artes y crisis semántica**

La piedra fundamental del Seminario se colocó el 5 octubre 1952. El proyecto ejecutivo se culminó en 1953 con la colaboración de los arquitectos Walter Chappe y Enrique Monestier, socios de Payssé y profesores en su Taller de Anteproyectos. La licitación para las obras fue obtenida por la empresa Christiani y Nielsen. En el verano de 1954 se inició la construcción de los 16.000 $m^2$ de locales cubiertos y de los 10.000 $m^2$ de patios. Los cálculos estáticos, la confección de los planos del hormigón armado y la ejecución de la estructura estuvieron a cargo del ingeniero Guillermo Ehemann.[75] El 28 de mayo de 1955 estaba casi terminado el hormigón y en un acto solemne que contó con la presencia de Barbieri y otros miembros de la jerarquía católica, se realizó la bendición del edificio.[76]

Entre esa fecha y junio de 1956 los religiosos jesuitas, a quienes se les encomendó la dirección del Seminario, plantearon algunas modificaciones. Unas eran menores como cambios en la ubicación de puertas, otras más importantes como la eliminación de las terrazas individuales frente a cada apartamento de la planta alta.[77] Durante el tiempo que duró la construcción se realizaron otros cambios importantes, como la adición de un segundo nivel en el lado norte del seminario mayor.



[74] Las entrevistas realizadas a los arquitectos Gonzalo Rodríguez Orozco y Rafael Lorente Mourelle, alumnos de Payssé, confirman que las relaciones existentes en la plaza de San Marcos eran estudiadas en su Taller y que de manera consciente se proyectaba «sobre» ella. (Comentarios realizados en diciembre de 2012).

[75] Carta de Guillermo Ehemann a Mario Payssé, Montevideo, 17 de diciembre de 1956. Archivo privado del arquitecto MPR.

[76] Declaraciones de Mario Payssé al diario *El Bien Público* (Montevideo, 1 de agosto de 1958). Archivo privado del arquitecto MPR.

[77] Carta de Juan Alberto Sancho, SI. a Mario Payssé. Mayo 1955 y junio de 1956. Archivo privado del arquitecto MPR.

Bendición de las obras, 28 de mayo de 1955. Archivo privado de MPR.

En 1958 se habilitó parcialmente el edificio y se rescindió el contrato con la constructora que no estaba en condiciones de continuar por razones económicas. La iglesia tenía definida su estructura pero estaba aún sin terminar, no se había completado el salón de actos ni el hogar de las hermanas.[78] Las obras se paralizaron hasta 1960, cuando se contrató a la empresa de García Otero, Butler y Zaffaroni para la continuación de los trabajos.[79] La construcción requirió varios subcontratos que fueron controlados por Payssé, junto a Chappe y Monestier.

Pese a la demanda que suponía una obra de este tamaño, el interés de Payssé permaneció en la esfera del arte, en los recursos comunicativos y simbólicos. En la memoria de 1951 sostenía que el edificio debía ser realizado en forma «estupenda» no por la riqueza de los materiales empleados sino por la calidad plástica de los elementos en juego y por el fervor que pusieran los artistas y «los artesanos» en su realización. Consideraba que la integración de las artes determinaría el «sentido plástico» de la obra, el cual sumado a su sentido espacial otorgarían al edificio una fisonomía bien definida. La memoria finalizaba con la cita de Piet Mondrian que incitaba a la unificación de las artes. Payssé la incluyó años después en su libro de 1968 y desarrolló el concepto extensamente en relación con la síntesis de las artes de Torres García.[80]

La integración sostenida por Payssé estaba posibilitada por la geometría, sobre la base matemática que gobernaba la composición, pero tenía un significado bien distinto de la «síntesis» torresgarciana, como señaló Francisco Liernur.[81] Payssé suponía que la arquitectura estaba más avanzada, era la única entre las artes mayores que había



[78] La iglesia tiene corte basilical y planta de cruz latina con una cabecera apenas destacada. La asamblea mide 24 metros de largo y 18 de ancho divididas en tres naves de 4, 10 y 4. El crucero se forma por los coros de ambos seminarios. Miden 10 de ancho y 14 de largo. Dos capillas laterales de planta cuadrada se ubicaron a derecha e izquierda para la misa diaria de los sacerdotes.

[79] *Arquitectura* n.° 236, número especial dedicado a Mario Payssé. (Montevideo, SAU, diciembre 1959) p. 27.

[80] M. Payssé, «Principios para una mejor arquitectura» y «Integración con las otras artes plásticas» en *Mario Payssé, 1937–1967* (Montevideo: 1968).

[81] Francisco Liernur, «Abstracción, arquitectura y los debates acerca de la síntesis de las artes en el Río de la Plata (1936–1956)» en *Trazas de Futuro. Episodios de cultura arquitectónica de la Modernidad de América Latina* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008) p. 227.

realmente empezado a «organizar todo desde cero» y sus formas eran las únicas que estaban realmente controladas por la proporción. En consecuencia afirmaba que la pintura y la escultura debían estar subordinadas a la arquitectura y que lejos de ella «los artistas estarían como niños perdidos».[82]

La «integración» de Payssé suponía que todas las artes debían obedecer al «disciplinado y viril espíritu de la Arquitectura» y, por ende, todos los artistas debían responder al arquitecto. En este sentido hay que interpretar su noción de arquitectura como obra colectiva, lejanamente deudora de las enseñanzas de Torres. Trabajando de este modo con los artistas y los artesanos lograría obtener una obra total como las que se realizaban en la Edad Media, «cuando el arte estaba reunido junto a la Arquitectura, al servicio del Templo, del aula y del Claustro».[83] En esa comunidad de artesanos el arquitecto sería el primero, el maestro constructor que ordenaba, dirigía y seleccionaba a los artistas que trabajaban con él. El arquitecto debía decidir también dónde y cómo se incorporarían las obras de arte.

El Seminario Arquidiocesano resultó el ejemplo más acabado de su pensamiento. Utilizó la analogía con San Marcos y repitió sus perfectas proporciones, utilizó la sección áurea para definir las medidas de ventanas y murales, estableció vínculos muy estrechos con los artistas pero siempre estuvo a cargo de las decisiones y sostuvo el valor sagrado que la arquitectura tenía para la comunidad que le daba origen. Pero a pesar de todas estas estrategias, Payssé dudaba de la elocuencia del edificio y no confiaba en el lenguaje de la forma abstracta. En este sentido la incorporación del arte plástico representó una primera claudicación, una aceptación tácita de la incapacidad comunicativa de la arquitectura moderna.



El problema expresivo que la abstracción suponía había sido motivo de debate en los años anteriores. Recordemos las críticas de Torres García al neoplasticismo europeo y las discusiones que al respecto

[82] M. Payssé, «Integración con las otras artes plásticas», op. cit., p. 181.
[83] M. Payssé, *Memoria explicativa del anteproyecto presentado al segundo grado*. Archivo privado del arquitecto MPR.

tuvieron a mediados de los 40 los constructivistas uruguayos del Taller con los artistas argentinos de la Asociación Arte Concreto-Invención y del Grupo Madi.[84]

Pero Payssé llegó mucho más lejos. Dudaba incluso de la comunicación que permitían los signos torresgarcianos, de modo que en el Seminario apeló a la directa elocuencia de la palabra escrita. A partir de 1960 se fueron incorporando los elementos escultóricos. Bajo la dirección de Payssé trabajaron los artistas del Taller Torres García para los que reservó 1.600 $m^2$ para los frescos, mosaicos y cerámicas. En orden cronológico se completaron el campanario, la fuente del patio de los profesores y del seminario mayor, los murales del seminario menor, las fachadas interiores de la iglesia, el bautisterio y, por último, hacia 1963, se completó la fachada principal del templo.

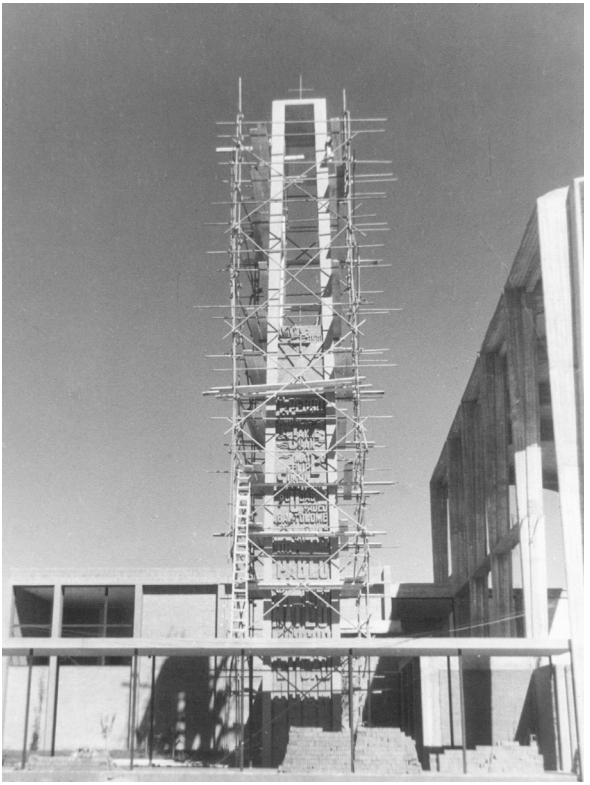
Sobre 1961 se comenzaron a ejecutar los murales para los dos frentes de la Torre de los Profetas, que fueron proyectados por Payssé con la colaboración de Sylvia y Nora Sierra.[85] Tenían 15 metros de alto y ocupaban la parte intermedia del campanario, una esbelta pirámide trunca con una altura total de 25 metros. La cara sur comenzó primero y estaba dedicada a los patriarcas bíblicos. El mural estaba coronado por la primera persona de la trinidad con su denominación antigua: Yahvé. Colocados de arriba hacia abajo se incluyeron los otros nombres comenzando por Adán y finalizando con Juan el Bautista. Satisfecho por la palabra, Payssé permitió una composición constructivista en la zona inferior de la estructura que realizó el escultor Gonzalo Fonseca.[86] De la misma forma se procedió en la cara norte, hacia el sol, dedicada a los profetas del Nuevo Testamento. En la zona superior se colocaron

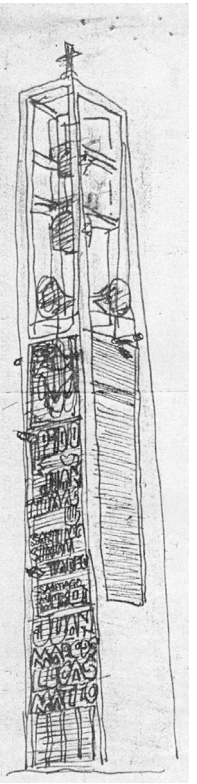


[84] Los dispares puntos de vista relativos a la abstracción llevaron a la separación de los artistas antes vinculados en la revista *Arturo*, cuyo único número fue publicado en 1944. Sobre este tema ver F. Liernur, op. cit., p. 224. La discusión fue ampliamente explicada en Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invención Argentina y Chile 1940-1970* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2011).

[85] Eran hijas del arquitecto Sierra Morató y fueron por un breve período colaboradoras de Payssé.

[86] Gonzalo Fonseca nació en Uruguay en 1922 y en 1942 se integró al Taller Torres García. Sus obras manifiestan su explícito interés por las culturas precolombinas y primitivas. En 1958 se radicó en Nueva York. Murió en Italia en 1997.







Campanario, fachada norte en construcción y croquis de MPR de 1957. Archivo privado de MPR.

los monogramas de Cristo, el crismón y el pez, luego el nombre del primer apóstol y los evangelistas más abajo.[87]

A fines de 1961 se comenzó a ejecutar el bautisterio, que no había sido incluido en el proyecto inicial. El sacerdote Julio César Delpiazzo había regresado de Roma recién doctorado, experto en las novedades acerca de la arquitectura religiosa alemana y le sugirió a Payssé incluir el edificio a pesar de que con seguridad no iba a ser utilizado.[88] Se pensó en hacerlo aislado, fuera de la iglesia, en un plano anterior y unido a ella por un corredor cubierto. Era una veleidad estética y significaba un costo innecesario. El entonces director del Seminario, el jesuita Francisco Zaragozi, trató de impedir la obra opinando que en el improbable caso de necesitarse un espacio para bautismos, se podría utilizar la capilla existente junto a la puerta, que tenía la suficiente independencia y estaba ubicada en la entrada. Pero Payssé se opuso a la opinión del director y se mantuvo firme en su decisión. Le asignaba tanta importancia al bautisterio que lo defendió aun teniendo que costear completamente su ejecución.[89]

El volumen con forma tronco-cónica de ladrillo, de 9 metros de diámetro en la base y 7,5 en la cubierta, tenía 4,5 metros de alto y se construyó en el lugar señalado sobre el lado derecho, independiente de la iglesia. Su forma y ubicación fueron la expresión del conocimiento de las nuevas recomendaciones litúrgicas y exploraba, por medio de su forma, el simbolismo del rito iniciático. Se cubrió con una



[87] El crismón es un signo que se forma con las dos primeras letras del nombre de Cristo en griego, *XPistos.* El pez fue usado como símbolo secreto por los primeros cristianos, la imagen se forma por dos arcos que se interceptan y forman el perfil de un pez. La palabra pez en griego es *Ichthys* y es un acrónimo de Cristo, el pescador de hombres.

[88] Los estudiantes del seminario estaban en su mayoría bautizados y la iglesia tenía una función privada ya que en Toledo el culto religioso se cumplía en otro edificio. Delpiazzo había estudiado arquitectura en Montevideo, era sacerdote y se doctoró en la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma en 1960 con la tesis *Arquitectura y liturgia. La funcionalidad eucarística de la arquitectura sagrada contemporánea en Europa occidental,* en la que abordaba fundamentalmente el espacio religioso de las iglesias alemanas. Fue docente de Arte Sacro en la Facultad de Teología Monseñor Mariano Soler desde su creación, en 1967.

[89] Carta de Francisco Zaragozi SI. a MPR respecto a la ubicación del baptisterio, octubre de 1961. Archivo privado del arquitecto MPR.

**Bautisterio, 1963.** Archivo privado de MPR.

cúpula y el interior se definió mediante seis gradas que descendían en total 48 centímetros hacia la pila bautismal ubicada en el lado opuesto al acceso, en referencia simbólica al antiguo ritual acuático de inmersión, una metáfora del descenso al mundo infernal. Un asiento bajo se adosaba al muro doble, calado por cerámicas huecas y terminado por vidrios de colores que filtraban la luz como una cristalera. El muro estaba compuesto por seis pilones de hormigón que definían en el exterior siete paños ciegos donde se colocaron en ladrillo, otra vez, palabras alusivas a los siete sacramentos. No se terminó, nunca fue utilizado y se demolió sobre 1970.

El diseño que culminaría con la ornamentación de la fachada de la Iglesia, sobre el pórtico de entrada, tuvo variantes importantes entre 1952 y 1962. Las alternativas demuestran que el problema comunicativo fue algo realmente pensado y que en esos diez años las ideas se modificaron sustancialmente. La propuesta del primer grado del concurso obedecía a los motivos convencionales de la arquitectura religiosa más tradicional. La fachada se dividió en tres zonas, en la parte inferior se puede ver una especie de celosía sobre el pórtico del acceso, seguida de un paño ciego con esculturas en bajorrelieve y más arriba un vitral con lo que parecía una imagen del Cristo Pantocrátor. Unos elementos salientes en el alero recuerdan vagamente las obras de Vilamajó.

En el proyecto del segundo grado la superficie vidriada aumentó tomando toda la banda superior, determinando una línea continua de vitrales con las paredes laterales. En la vidriera se representaba la imagen de María Reina con el niño en brazos, rodeados por un coro de ángeles, de evidentes referencias bizantinas. Tres paños ciegos quedaban contenidos entre los pilares de la entrada y en ellos se observa en relieve nuevamente el Pantocrátor, con una estética muy similar a los que Antonio Pena realizó para la Facultad de Ingeniería.[90]



En esos años Payssé comenzaba a vincularse con los artistas concretos argentinos, como demuestran los artículos publicados en la revista

[90] Me refiero a los relieves que Pena diseñó para el Salón de Actos de la Facultad de Ingeniería, que representan los dioses del panteón griego presididos por la figura de Apolo en el carro solar y que no fueron realizados. Los bocetos se conservan en el Archivo del Centro Documental del IHA.

*Arquitectura* de la SAU, que dirigió entre 1951 y 1952.[91] En 1955 la propuesta cambió radicalmente. El croquis realizado por Payssé en diciembre muestra una fachada que parece totalmente ciega, con una composición constructivista donde se puede ver los elementos básicos del repertorio de Torres García, el hombre abstracto, el pez y el sol, sumados a los símbolos de la trinidad, el crismón y la paloma. El cambio es notable y coincide con su acercamiento a los artistas del Taller, quienes por esa fecha incorporaron murales en su casa de Carrasco y en las viviendas económicas de Salinas y de Punta Yeguas.[92]

En 1962 el diseño de la fachada seguía aún sin definirse y fue entonces que el jesuita Juan Alberto Sancho hizo una propuesta que constaba de una inscripción laudatoria en latín, siguiendo el sistema compositivo de los otros elementos escultóricos, en la que indicaba, además, el tamaño previsto para las letras.[93] Sancho explicaba que la composición buscaba ordenar las palabras de un modo «armónico dentro de su limitación y lógicamente ordenado en su estructura». La leyenda tenía la intención de recordar en la piedra la fecha de inicio y culminación del edificio, indicando además el tiempo histórico por los dos pontificados que se sucedieron, el del papa Pío XII, en cuyo mandato se colocó la primera piedra, y el papa Juan XXIII, bajo cuyo pontificado se terminó el edificio, y, luego, el autor moral del seminario, el cardenal Antonio María.[94]



Esta composición era excesivamente convencional y no podía conformar al arquitecto que, sin embargo, incorporó los nombres de

[91] Ver la nota biográfica sobre Payssé, al final del texto.

[92] Para la casa de Payssé proyectada en 1954 en Gral. Santander 1725, Julio Alpuy realizó el fresco «Las cuatro estaciones», Edwin Studer diseño los mosaicos venecianos para la azotea jardín, Francisco Matto Vilaró la fuente del jardín, Horacio Torres realizó el boceto para un tapiz que fue ejecutado por Elsa Andrada de Torres y que se destinó al estar y Mario Payssé el tótem de ladrillo. Para la casita de Salinas de 1954 Studer pintó un mural constructivo. Horacio Torres realizó un mural para incorporar en la vivienda para obreros de Punta Yeguas en 1958, desarmable y realizada con elementos prefabricados.

[93] En la nota firmada por el jesuita J. A. Sancho proponía una configuración compuesta por textos. Archivo privado del arquitecto MPR.

[94] Expresamente se evitaba el apellido dado que el nombre era suficientemente representativo.

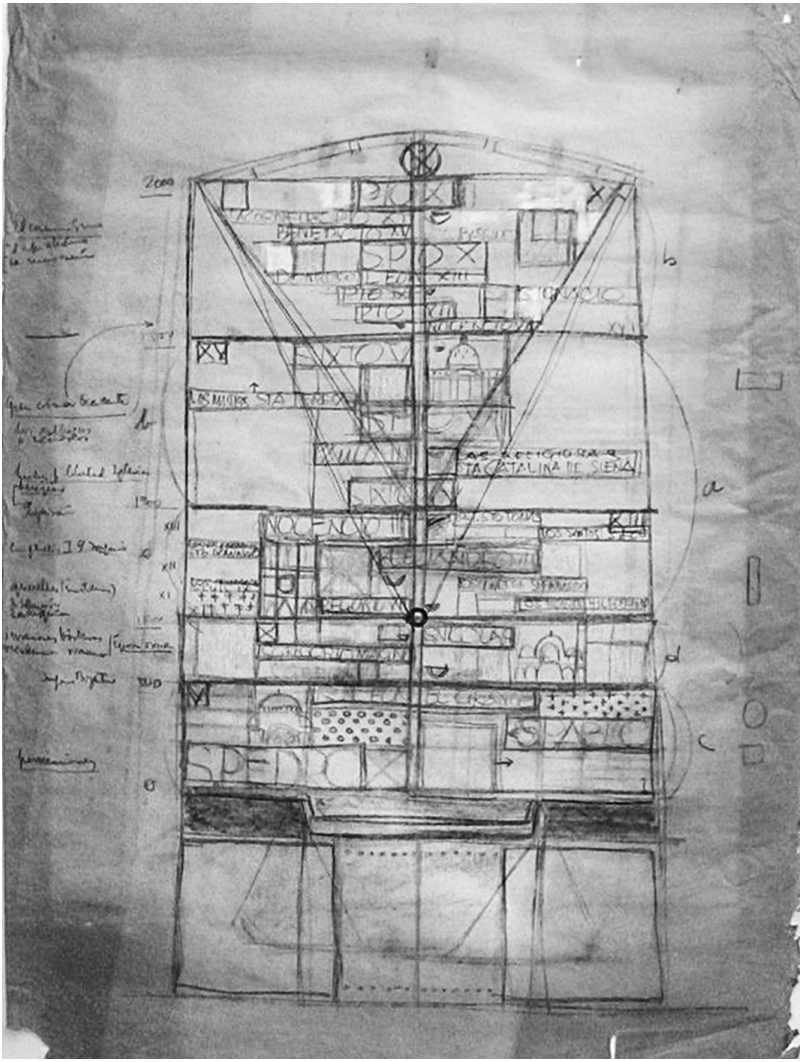
los papas a su nuevo plan. En una carta que no está fechada, Payssé propuso a las autoridades eclesiales otra disposición. Se trataba de un enorme mural de ladrillo de 15 metros de alto por 9 de ancho que, con la elocuencia incuestionable de la palabra, mediante leyendas y símbolos sintetizaría la historia de la iglesia de manera similar a lo que ya se había ejecutado en el campanario.

Payssé propuso dividir la superficie horizontalmente en cuatro grandes rectángulos que representarían cuatro etapas comprendiendo cinco siglos cada una: los primeros 500 años, del 500 al 1.000, 1.000 al 1.500 y del 1.500 al 2.000, ordenados cronológicamente de abajo hacia arriba, de modo inverso al orden utilizado en el campanario. La división de estas zonas no debía ser idéntica, sino que se definirían en razones armónicas según la Divina Proporción.

En el eje vertical, el tramo central sería la columna vertebral del mural y estaría formado por los nombres de los papas más importantes en cada una de las etapas. Como complemento de los pontífices debían ir los religiosos colaboradores de la iglesia y, entre ellos, como huecos en claroscuro, los grandes problemas de cada época hasta los cuatro que habían sido enunciados por Pío XII. Estos tres grupos diferentes se completarían con símbolos o dibujos esquemáticos de los principales centros de la cristiandad; a modo de ejemplo proponía incluir el conjunto de San Marcos, Notre Dame y San Pedro. En la nota Payssé adjuntaba un esquema de la composición que, indicaba, sería una expresión gráfica del cuerpo místico de Cristo.

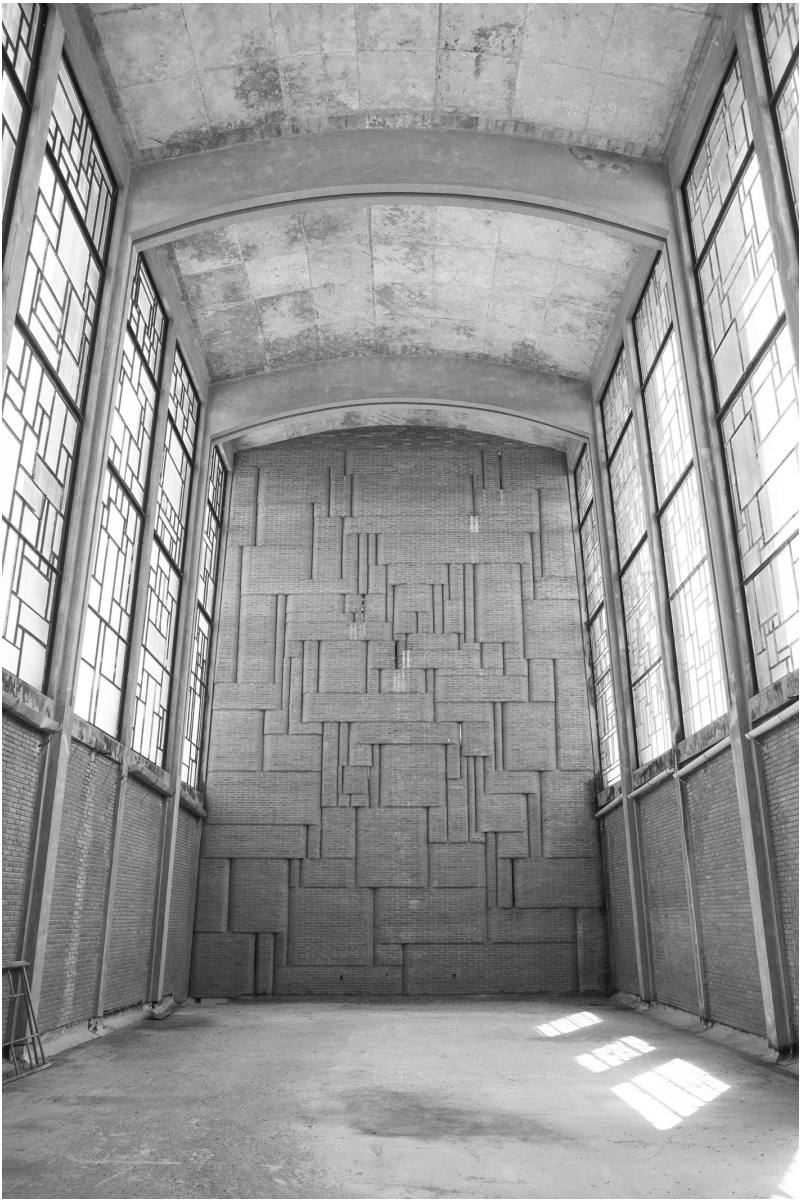


Básicamente, este fue el esquema adoptado y sobre la base de las etapas históricas divididas proporcionalmente se definieron las líneas esquemáticas de un enorme crismón. De la propuesta inicial se eliminaron los elementos negativos y las herejías, se mantuvo la columna central con los nombres de los papas y a ambos lados se colocaron los mártires, padres fundadores, doctores y colaboradores en la misión de la Iglesia. La selección de los nombres y los resaltos seguramente fue acordada con los religiosos y no guarda criterios legibles entre el grupo ubicado a izquierda y derecha del eje, obedeciendo a criterios visuales. En la zona superior la historia






Boceto de Mario Payssé para la fachada de la iglesia. IHA – Farq. Fondo MPR.



Mural de Horacio Torres, contrafachada.

eclesial se traslada a Uruguay y aparecen los nombres locales: Vera, Soler y Barbieri. Los otros cuatro nombres refieren al universo católico del arquitecto: el francés Abbe Pierre, capuchino fundador de los Traperos de Emaús, el jesuita italiano Ricardo Lombardi, fundador del Movimiento por un Mundo Mejor y precursor del Concilio, el jesuita y filósofo Antonio Castro y el pasionista Pedro Richards, fundador del MFC al que pertenecía Payssé.

En el interior, en cambio, domina la abstracción más completa. En la cara interior de la fachada el escultor Horacio Torres realizó un mural constructivista con ladrillos redondeados a modo de órgano monumental que se vinculaba con la fachada exterior mediante unos huecos cerrados por vidrios de colores.[95] La imagen sobre el lado izquierdo del altar representa un pez con las letras alfa y omega en su interior, símbolo del Cristo pero también figura típica del repertorio torresgarciano. Sobre la derecha un triángulo equilátero, con el ojo de Dios en la zona superior y debajo tres elementos, la cruz, la paloma y la palma extendida, que son el símbolo de la Trinidad. No se conservaron los diseños que seguramente debieron componerse para el fondo de la nave. La puerta de la iglesia era metálica, de bronce o cobre, y contenía las palabras Alfa y Omega.

El exterior de la iglesia fue diseñado por Payssé y definido por palabras; el interior, abstracto, pensado por Horacio Torres. Cómo no imaginar que esta dualidad era la manifestación material de las discusiones acerca del lenguaje que mantuvieron el arquitecto y el artista y que seguramente confrontaron con motivo del diseño de los vitrales. En el archivo de Payssé se conservaron algunos de los bocetos del arquitecto relativos a las figuras y signos que debían incluirse en ellos. En una disposición tripartita, la zona intermedia se destinaría a las estaciones del camino del calvario, la superior a temas divinos, sagrados o cósmicos y la inferior a temas profanos, al mundo creado, al mal.



[95] El escultor Horacio Torres era el hijo menor de Joaquín Torres García. Nació en Italia en 1924 y murió en Estados Unidos en 1976.

Los diseños del artista, en cambio, se organizaban sobre una estructura constructivista y tenían símbolos enigmáticos, escasamente comprensibles. Definió 22 vitrales de 9 x 3,6 m, los catorce del Via Crucis se ubicarían entre los pilares de la nave de iglesia, dos se ubicarían en el coro del seminario menor, tres en el coro del mayor y otros tres en las dos capillas laterales. Los vidrios para la protección de estos vitrales fueron presupuestados en agosto de 1963, por Vidrierías Unidas a través de la empresa de García Otero, Butler y Zaffaroni. Solo se terminó la herrería y la estructura, pero no llegaron a completarse.

La fuente del patio de profesores fue proyectada por Payssé como un pequeño muro de proporciones áureas, dividido en sectores también áureos donde se leía la conocida oración atribuida a San Francisco de Asís.[96] Con las mismas relaciones definió en 1958 la Fuente de los Teólogos o doctores de la Iglesia para el patio del seminario mayor. En el archivo de Payssé se conservan los gráficos de una tercera fuente para el patio público de acceso al edificio, que debía realizarse en piedra arenisca terracota. Los gráficos probablemente sean de 1960, aunque ya estaba pensada en 1955 como confirma el croquis a vuelo de pájaro. De modo similar a la del patio de los profesores, el muro de esta fuente fue pensado como un mural constructivista de exactas dimensiones áureas, dividido a su vez interiormente con la misma relación.



En las distintas variantes el mural incluía el nombre del Seminario, Cristo Rey, los pontífices en ejercicio al comienzo y final de la obra, el nombre de Barbieri, los santos patronos del edificio y, en alguna versión, las iniciales del arquitecto. En la zona posterior del muro, en un cuadrado sobre el lado derecho de la composición debía ubicarse la frase en latín *novis ataoue electis templi dei vivi l has aedes ut pastor*.[97] El uso de palabras llegó a límites casi exasperantes. En las

[96] Las medidas eran 2,40 x 3,88 metros.

[97] «Novicios y elegidos del templo de Dios vivirán en aquellos atrios reservados para el pastor». No se encontraron imágenes que documenten si en realidad esta fuente fue ejecutada, pero en ese mismo lugar hoy existe un estanque rectangular de aproximadamente las mismas medidas que las indicadas en estos planos, 2,61 x 3,75, y un muro apoyado sobre el lado izquierdo, con una disposición similar, aunque bastante más pequeña, que podría corresponder con lo proyectado.

paredes que cierran el patio del seminario menor se incorporaron seis murales con las frases del Padrenuestro, que fueron retirados pero su huella es todavía perfectamente visible.

En el año 1963 se habilitaron los nuevos dormitorios en el pabellón de las hermanas pero las obras quedaron paralizadas nuevamente por falta de recursos. En 1965 se realizaron la primera parte de tres aulas, la dirección de la escuelita en el pabellón independiente, y se habilitó precariamente la Iglesia que nunca fue terminada. En 1966 las obras se detuvieron definitivamente por falta de fondos, en 1967 se abandonó el edificio y en 1969 el conjunto fue adquirido por el Ministerio de Defensa para alojar la Escuela del Ejército, función que cumple actualmente.

Debido al nuevo uso se realizaron intervenciones y destrucciones de importancia: se demolió el bautisterio y en la iglesia se colocó un entrepiso de hormigón armado a unos 4 metros del nivel de suelo, por lo que el espacio basilical de la nave no puede percibirse. Se destruyeron todos los elementos escultóricos que la obra integraba, el mural del campanario se picó y fue retirado completamente, lo mismo ocurrió con las leyendas del seminario menor y las de las fuentes que presentan hoy un triste aspecto. Mejor suerte corrió la fachada de la iglesia, ya que los rejillones con los que se cubrió pudieron ser removidos cuando el Seminario fue declarado Monumento Histórico Nacional por la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación, en el año 2005.

Fuente del patio de los profesores. Archivo privado de MPR.
Brazo norte del Seminario Mayor. Archivo privado de MPR.

# Dieste en Atlántida

## La Iglesia de Cristo Obrero y de la Virgen de Lourdes

La Iglesia construida por Dieste entre 1958 y 1961 en la Estación Atlántida fue impulsada por miembros de la Acción Católica y acompañada por Barbieri.[98] Aún no había sido terminada cuando sus imágenes recorrieron el mundo desde las páginas de las más difundidas revistas especializadas de la época. La primera en publicarla fue la española *Informes de la construcción,* en enero de 1961, la siguió *L'Architecture d'aujourd'hui* en julio, y apareció en *The Architectural Review* en setiembre del mismo año.[99] *Progressive architecture* presentó la obra en abril de 1962 utilizando para la carátula una fotografía del interior de la escalera del campanario tomada por el ingeniero Marcelo Sasson.[100] La italiana *Costruire*[101] la publicó también en ese año, en setiembre. En Uruguay, el diario *El País* presentó, el 11 de marzo de 1962, el primer reconocimiento público local de la obra.[102]

En 1963 Juan Pablo Bonta escribió el primer libro sobre Eladio Dieste[103] y la iglesia fue el único edificio que Julius Shulman pidió fotografiar cuando llegó a Uruguay invitado por un grupo de arquitectos locales.[104] A partir del final de la década del 60, la Iglesia de Cristo Obrero fue incluida en prácticamente todos los textos sobre arquitectura latinoamericana y se le dedicaron importantes estudios monográficos. Es, sin duda, el edificio construido en Uruguay que ha sido más difundido internacionalmente.



[98] La localidad se ubica en el km 164 de la ruta 11, a escasos kilómetros del balneario de Atlántida, a 45 km de Montevideo.

[99] «Iglesia en Montevideo, Templo parroquial de Atlántida», *Informes de la construcción*, n.° 127 (Madrid: Instituto Torroja, enero 1961); «Eglise paroissiale d'Atlántida, Montevideo, Uruguay», *L'architecture* d'aujourd'hui, n.° 96 (Boulogne: Seine, Jun/jul 1961); «Church at Atlántida, Uruguay», *The Architectural Review*, n.° 775 (London: september 1961) pp. 173–175.

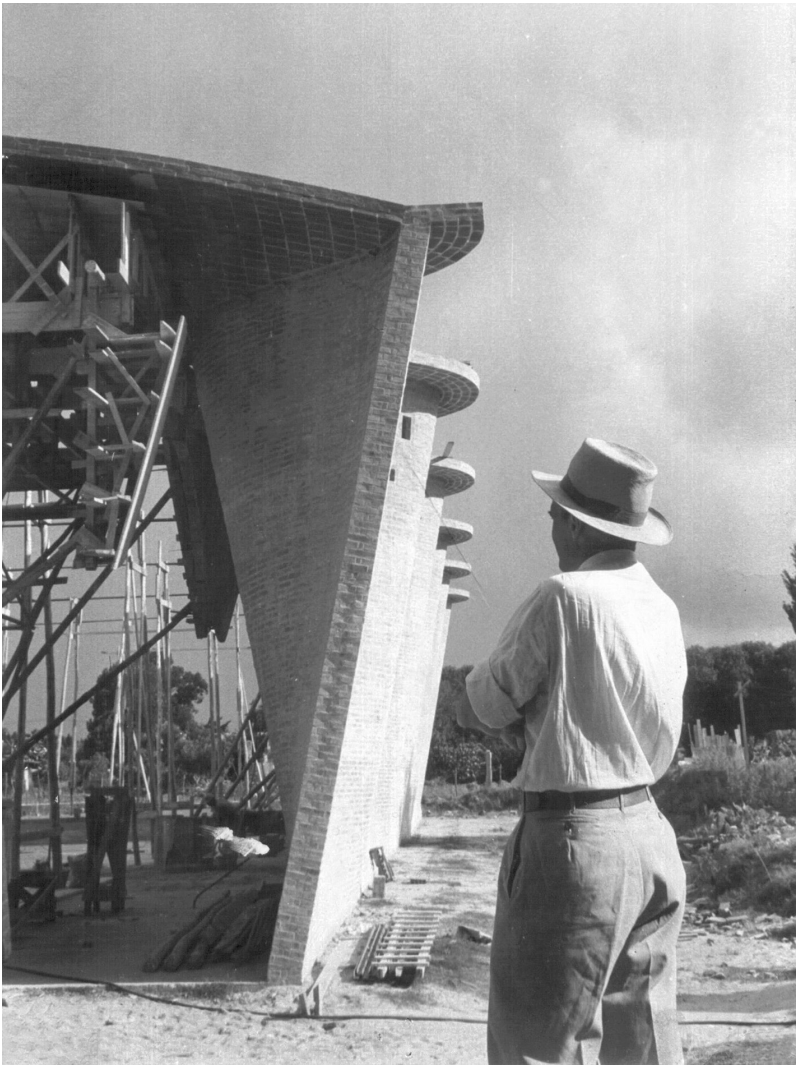
[100] «Church at Atlántida», *Progressive architecture (*New York, april 1962). La obra se incluyó en un extenso artículo sobre el uso de ladrillo.

[101] «La Chiesa di Atlántida in Uruguay», *Costruire* n.° 12 *(*Milano, settembro 1962).

[102] «Una obra maestra de la arquitectura moderna en el Uruguay», *El País* (Montevideo, 11 de marzo de 1962).

[103] Juan Pablo Bonta, *Eladio Dieste (*Buenos Aires: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1963).

[104] Shulman vino a Uruguay en 1967 invitado por un grupo de arquitectos admiradores de la obra de Richard Neutra. Julio Villar Marcos, Mario Payssé, Guillermo Gómez Platero, Rodolfo López Rey, Walter Pintos Risso y Miguel Amato financiaron su viaje y estadía.



Eladio Dieste frente a la Iglesia de Cristo Obrero en construcción, a fines de 1959. Fotografía de M. Sassón. Archivo privado de la empresa Dieste-Montañez.

Respecto a su sistema constructivo todo ha sido dicho. Dieste explicó el funcionamiento de la cerámica armada muy tempranamente y sus palabras fueron repetidas casi sin cambios en las reseñas de las obras y en los análisis generales.[105] En cambio, las circunstancias históricas en las que la iglesia se materializó, de dónde provinieron los fondos, el contexto religioso de Dieste o la trama de vínculos profesionales e intelectuales ha sido apenas considerada.

**Preámbulo inevitable**

El pueblo Estación Atlántida debe su nombre a la estación que se ubicó en 1895 sobre la línea ferrocarrilera del Uruguay Great Eastern Railway, que unía Montevideo con Maldonado, muy cercana a la ruta 11. Comenzó como una pequeña agrupación de casas y su crecimiento acompañó progresivamente el del balneario, situado unos kilómetros hacia el sur sobre el Río de la Plata. Los terrenos linderos a la estación fueron comprados por Mario Ferreira, fraccionados y luego vendidos a los trabajadores que se acercaron atraídos por la disponibilidad de empleo.[106]

El pueblo obrero dependió siempre del balneario y para seguir el camino que llevó a la construcción de la Iglesia de Cristo Obrero es necesario comenzar en la costa.



[105] Al respecto comparar la bibliografía del ingeniero con la de los críticos. Dieste y Montañez, «Estructuras cerámicas», *Revista de Ingeniería* n.° 657 (Montevideo: 1958) y n.° 659 (Montevideo: 1960); E. Dieste, «Arquitectura y Construcción», *Marcha* (Montevideo: 12 y 19 de mayo 1961); E. Dieste, *Pandeo de láminas de doble curvatura*, Banda Oriental (Montevideo: 1970); E. Dieste, *Eladio Dieste 1943–1996, Métodos de cálculo* (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1996); E. Dieste, A*rchitettura: partecipazione sociale e tecnologie appropriate (*Milano: Jaca Book, 1996); E. Dieste, *Eladio Dieste, La estructura cerámica* (Bogotá: Escala, 1987) p. 286; Juan Pablo Bonta, op. cit., pp. 20 y ss.; Mercedes Daguerre, *Eladio Dieste* (Milano: Electa, 2003) pp. 92–95; Standford Anderson, *Eladio Dieste, Innovation in Structural Art*, (New York: Princeton Architectural Press, 2004). Sobre este tema, Graciela Silvestri cita una extensa bibliografía de Dieste que explicaba las novedades del sistema constructivo en «Una biografía uruguaiana», en Mercedes Daguerre, *Eladio Dieste*, (Milano: Electa, 2003) p. 24, republicado recientemente en *Escritos sobre arquitectura, Eladio Dieste* (Montevideo: Irrupciones, 2011) p. 128.

[106] Mario Ferreira era propietario de los terrenos que hoy conforman el balneario Las Toscas hasta Solís Chico, y que forestó con pinos y otras especies que provenían del vivero que tenía en su casa, no muy lejos de la estación. En 1947 donó 18.000 $m^2$ para la construcción del Country Club de Atlántida (Arinda González Bo, *Atlántida Centenaria 1911–2011* (Montevideo: Tradinco, 2011).

El balneario Atlántida se desarrolló durante la primera década del siglo XX sobre la ensenada de Santa Rosa a instancias de la Sociedad Anónima Territorial Uruguaya, una empresa forestal integrada por jóvenes médicos católicos que construyeron los primeros chalets sobre la playa.[107] La presencia y devoción de estas familias fue determinante para que en 1917 se decidiera la construcción de una capilla para el servicio religioso. La capilla del Sagrado Corazón de Jesús fue promovida por una comisión de mujeres católicas, su construcción comenzó en 1919 y se extendió hasta 1923.

En 1940 los padres bayoneses del Colegio San José de Buenos Aires se hicieron cargo del servicio religioso, en 1943 el arquitecto Guillermo Armas realizó gratuitamente los planos de ampliación del edificio y en enero de 1946 el cardenal Barbieri bendijo las obras que fueron financiadas por los matrimonios Urioste-Piñeyro y Giudice-Urioste.[108]

Los Urioste provenían de una antigua familia de terratenientes del departamento de Florida dedicados a la ganadería, que fueron propulsores de la Asociación Rural.[109] El Doctor José Pedro Urioste, pionero del balneario, fue un medico destacado y su esposa, María Angélica Piñeyro Carve era la hija de su prima y del médico Luis Piñeyro del Campo, católico y filántropo. Urioste compartía la cátedra de Clínica Médica con el doctor Francisco Soca y los doctores Alberto Galeano y Juan Carlos Dighiero, ambos también propietarios de terrenos y chalets en el balneario.[110] La presencia de la Acción Católica era intensa en Atlántida y varios miembros de la familia Urioste pertenecían formalmente a este «brazo de la jerarquía».



[107] Sobre la historia del balneario véase Federico Bonsignore Caro, *Atlántida. Historia, imágenes y personalidades, a cien años de su creación* (Montevideo: Trilce, 2011).

[108] Guillermo Armas pertenecía a la firma Isola y Armas, una empresa de arquitectos constructores que realizó gran cantidad de edificios para los grupos católicos a comienzos de la década del 40 en estilos eclécticos muy variados. Los matrimonios solicitaron un préstamo al Banco de Crédito que fue amortizado por «fiestas, donativos y limosnas». *Libro de Actas de la Comisión Pro-templo del Sagrado Corazón de Jesús*, p. 29. Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús. Atlántida.

[109] Raúl Jacob, *La quimera y el oro (*Montevideo: Arpoador, 2000) p. 125.

[110] Dighiero era cuñado de José Pedro Urioste. Francisco Soca era médico, fue decano de la Facultad de Medicina, rector de la Universidad y miembro de la Academia de Medicina de París. Tenía varios terrenos en la localidad cercana de Mosquitos, hoy llamada Soca en su recuerdo.

Alberto Federico Giudice Revello había nacido en 1888, su familia era propietaria de terrenos en Atlántida desde 1914 y con Adela Urioste conformaba uno de los matrimonios católicos más activos del país.[111] Hacia 1955 Adela Urioste presidía el Consejo Arquidiocesano de Mujeres y Alberto Giudice era el vicepresidente delegado de la Arquidiócesis en el Consejo Nacional de Hombres de la Acción Católica.[112] Las líneas de la casa que el matrimonio mandó construir en el balneario manifestaban su adscripción a las nuevas corrientes que caracterizaron la arquitectura del ocio de los años 30.[113] Formaban parte de una comisión que desarrollaba sus actividades pastorales en el pueblo de la Estación Atlántida, habitado por unos 1.500 trabajadores y en el que existía una pequeña capilla. En 1946, antes de inaugurar la iglesia del Sagrado Corazón del balneario, el cardenal Barbieri había realizado allí la bendición de la Sede Social Obrera.[114]

En diciembre de 1949 Barbieri elevó la localidad de Atlántida, formada por el pueblo de la estación y el del balneario, a la categoría de parroquia.[115] Fue realizado como homenaje al Papa Pío XII en ocasión del Año Santo de 1950, pero seguramente influyó también la buena relación que los padres vascos tenían con el obispo.[116] Para atender los dos centros de la nueva parroquia se instaló allí de modo permanente el presbítero Pedro Enrique Cazenave, de la congregación de los padres bayoneses.



[111] Adela era hermana de José Pedro Urioste. Los datos acerca de la genealogía de la familia fueron cedidos por Adela Urioste, la sobrina-nieta de Adela Urioste de Giudice en la entrevista realizada el 6 de setiembre de 2012 en Montevideo.

[112] La junta Nacional de la Acción Católica de 1959 estaba presidida por el arquitecto Juan Pablo Terra y actuaba como vocal Luis García Pardo. *Materiales sobre la Acción Católica del Uruguay en 1959* (Montevideo: Centro de Estudios de Historia Americana, 1993) y *Anuario Católico* (Montevideo: 1959).

[113] La vivienda se conserva en muy buen estado en la rambla de la Playa Brava, frente al Hotel Rex.

[114] *Libro de Actas de la Comisión Pro-templo del Sagrado Corazón de Jesús*, p. 31. Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús. Atlántida.

[115] *Libro de Actas de la Comisión Pro-templo del Sagrado Corazón de Jesús*, p. 41. Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús. Atlántida.

[116] Antonio María Barbieri. Carta pastoral sobre la obra de los Padres Bayoneses (Montevideo: 8 de setiembre 1961).

Capilla del Sagrado Corazón de Jesús. Balneario Atlántida. Fotografía de M. Méndez, 2012.

Casa Giudice-Urioste en el balneario de Atlántida. Fotografía de M. Méndez, 2012.

La capilla de la Estación se dedicó a Cristo Obrero y la Virgen de Lourdes y fue este centro, rural y obrero, el que dió nombre a la parroquia en lugar del núcleo más antiguo existente en el balneario. En febrero de 1950 se reunió oficialmente la Comisión de la Estación y ya en sus primeras sesiones se planteó la necesidad de construir un salón parroquial dado que el anterior se utilizaría en adelante como templo. La comisión presidida por Alberto Giudice lideró la campaña de recolección de fondos entre las familias católicas del balneario. Para la ejecución del salón Giudice propuso a Mario Bonaldi, un constructor muy conocido por sus casas en Atlántida, y director, junto a Balenzani, de la Constructora del Este.[117]

Durante el invierno de ese año la comisión resolvió dedicar los fondos obtenidos a la construcción de un nuevo templo en lugar de un salón y el 30 de diciembre de 1950 Barbieri bendijo la imagen de Cristo Obrero y la piedra fundamental de la futura iglesia que se colocó en el terreno junto con el acta de la ceremonia, los evangelios y un ejemplar de ese día del diario católico *El Bien Público* en el que se anunciaba el evento.[118] El cambio de planes fue presentado a Bonaldi, quien realizó el primer anteproyecto que se presentó a la Curia en marzo de 1952. En el invierno de 1954 Bonaldi recomendó a Alberto Giudice que se contactara con el ingeniero Eladio Dieste que, según consignaron en el libro de actas, era un especialista en la construcción de techos abovedados y cimientos con pilotes.[119]



[117] Bonaldi fue el constructor de la casa de María Quartino, proyectada por el ingeniero Eduardo Quartino, de la casa Aimée de Behrens proyectada por Raul Faget, ambas en Atlántida y de la residencia de Mariano Drago proyectada por Alberto Muñoz del Campo en el barrio parque del Golf en Punta del Este. *Hogar y Decoración*, n.° 32 (Montevideo: 1956) y n.° 30 (Montevideo: 1955). El ingeniero Cayetano Carcavallo, empresario de la construcción con años de trayectoria, se ofreció para contribuir con los planos y cálculos de la cimentación.

[118] *Libro de Actas de la Comisión Pro-templo de la Parroquia de Cristo Obrero y de la Virgen de Lourdes. Estación Atlántida*, p. 90. Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús. Atlántida.

[119] *Libro de Actas de la Comisión Pro-templo de la Parroquia de Cristo Obrero y de la Virgen de Lourdes. Estación Atlántida*, p. 44. Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús. Atlántida.

## La trama proyectual

Dieste había realizado la primera bóveda de cañón en ladrillo armado en 1946 para Antonio Bonet en la Casa Berlingieri. Usó una solución plásticamente similar con bóvedas de hormigón para cubrir los galpones de la tejeduría de algodón MAUSA en 1947 y con las mismas bóvedas realizó la cubierta de la fábrica de papel IPUSA en 1948. En 1954 volvió al ladrillo. En ese año estaban en obra las bóvedas cilíndricas de los depósitos para ANCAP y las gausas del diario *El País*. La calidad plástica de la estructura usada para los espacios industriales permitía pensar en una solución apropiada para el programa religioso. Así lo demuestra la bóveda parabólica de hormigón armado que estaba terminando en el mismo año en la Iglesia de la Asunción y San Carlos Borromeo, en Montevideo.[120]

El matrimonio Giudice–Urioste conversó por primera vez con Dieste en 1954 y, según consta en el acta, visitaron algunas capillas cubiertas con bóvedas; San Carlos Borromeo fue sin duda una de ellas. El ejemplo resulta clave para comprender la génesis del proyecto de Atlántida y también para comenzar a exponer los vínculos de Dieste con los sectores católicos, y la incidencia que ellos tuvieron en su pensamiento y en su trayectoria profesional. Consideremos apenas que el proyectista fue Juan Pablo Terra y que esta relación permite considerar con certeza los vínculos de Dieste con el sector del catolicismo que este comenzaba a liderar.[121] Luis García Pardo fue quien definió el acondicionamiento acústico de esa iglesia, pero la relación entre ambos data, por lo menos, de 1946 ya que fue por su intermedio que Dieste conoció a Bonet.[122]



[120] La iglesia se ubica en la Avenida Millán 3299 de la ciudad de Montevideo. Los 1.500 $m^2$ fueron construidos por la empresa Palenga, las esculturas fueron realizadas por el escultor Eduardo Díaz Yepes y los murales por J. Damiani. Se finalizó en 1955.

[121] Liernur ubicó a Dieste en el contexto de los grupos católicos demócratas, seguidores locales de Jacques Maritain. Francisco Liernur, op. cit., p. 235.

[122] Cuando todavía era estudiante García Pardo estuvo encargado de la compra de materiales y de contactar subcontratos para los edificios que Bonet estaba construyendo en Portezuelo. El dato corresponde a los dichos de García Pardo vertidos en una entrevista realizada por Jorge Nudelman y Antonio González Arnao. El archivo de García Pardo no contiene ningún documento que atestigüe que realizó algún trabajo para Bonet, aunque la ausencia también puede deberse a que fue una actividad escasamente calificada. García Pardo y Dieste trabajaron juntos en otras obras, desde la empresa Viermond. Dieste estuvo a cargo de la cimentación del edificio Gilpe, en 1955, y calculó la estructura del Edificio Positano y El Pilar en 1957.

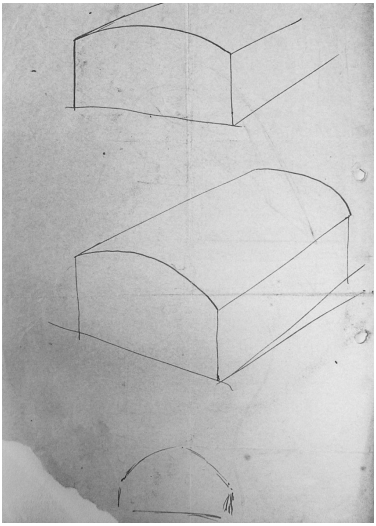
Es posible entonces que Dieste condujera a los Giudice también a la iglesia que García Pardo realizó en 1952 para el Instituto de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, cubierta como la de San Carlos, con una bóveda parabólica de hormigón.

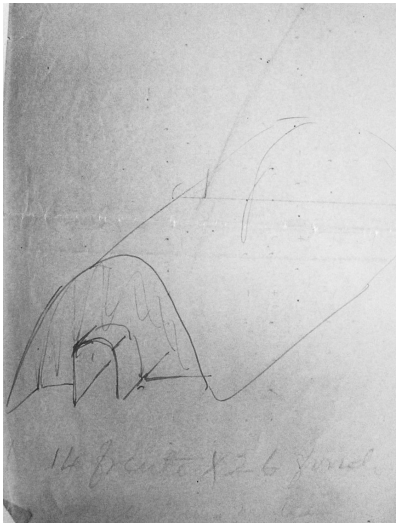
En el invierno de 1954 Eladio Dieste ya estaba incorporado definitivamente como proyectista de la Iglesia de Cristo Obrero. Se reunió varias veces con los Giudice para conversar sobre el edificio e incluso acerca del problema plástico que ocasionaban los tensores necesarios para resistir los empujes de las bóvedas. En febrero de 1955 Giudice explicó a la Comisión que el ingeniero les presentó una maqueta de la estructura abovedada y que luego de intercambiar ideas decidieron introducir algunas modificaciones.

Es probable que sean el resultado de estas conversaciones los bocetos que se conservan en el archivo de la capilla del Sagrado Corazón del balneario de Atlántida. Sobre papel de calco se dibujaron varios croquis de bóvedas con algunas dimensiones básicas que varían entre 14x26 y 25x25 manteniendo siempre una altura de 10 m. Los bocetos parecen provenir de diferentes manos, algunos son groseros como dibujados por alguien sin oficio, quizá se tratara del mismo Giudice. Otros son, sin duda de Dieste ya que es su letra la que aparece al pie con indicaciones de dimensiones y algunos cálculos.



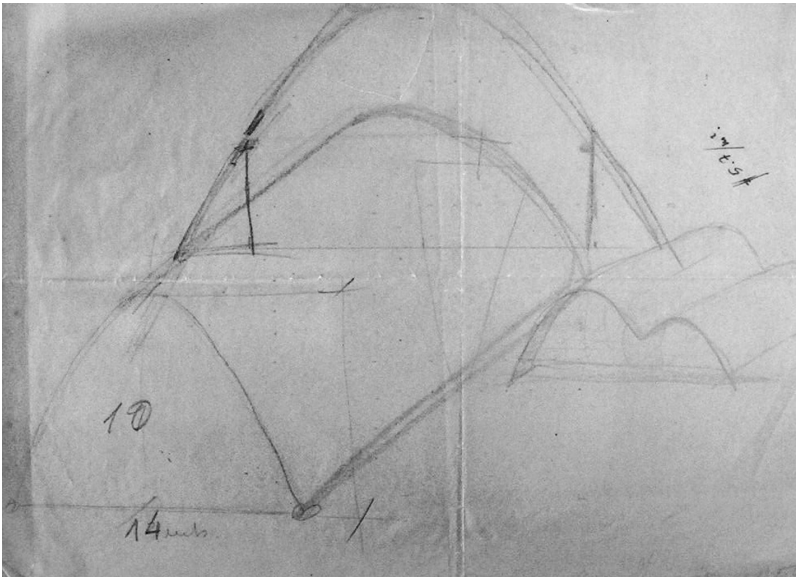
Aparecen en ellos las dos soluciones estructurales típicas. Un grupo de dibujos remite a la ya conocida bóveda autoportante. En algunos la directriz es catenaria pero en otros la curva es muy apuntada, con un perfil parabólico bastante similar al usado en la Iglesia de San Carlos Borromeo y en la Iglesia del Instituto del Perpetuo Socorro que García Pardo realizó en 1952. En el mismo trozo de calco, sobre la derecha, hay un pequeño esbozo que, dada su fina factura, posiblemente haya sido realizado por algún arquitecto colaborador del estudio y refiere sin duda a la Iglesia de San Francisco de Asís de Niemeyer. Dado el rechazo Dieste manifestaba que en los años 80 hacia las obras brasileras, consideradas «frías e insensibles al espacio», la referencia sorprende.

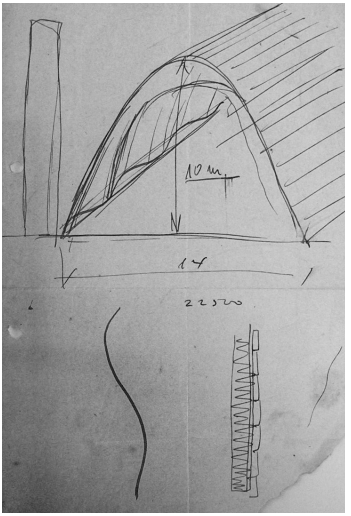


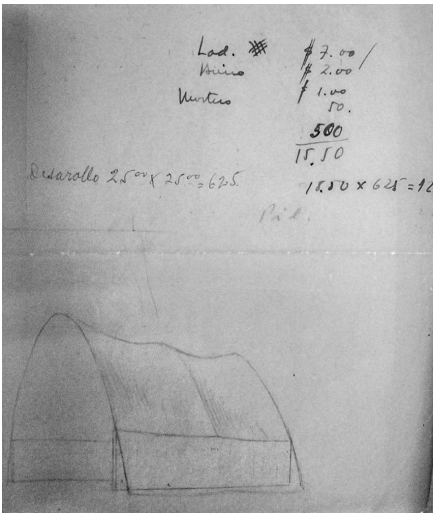




**Bocetos posiblemente realizados por Giudice, 1954.** Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, Atlántida.






Boceto con bóvedas autoportantes de Dieste y algún arquitecto colaborador, 1954. Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, Atlántida.

Boceto con bóvedas gausas de Dieste y algún arquitecto colaborador, 1954. Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, Atlántida.

Las bóvedas gausas eran la otra solución tipificada por el ingeniero y en los croquis se puede apreciar las ondulantes bóvedas de directriz parabólica. Están empotradas a nivel del suelo, una estructura que será utilizada muchos años más tarde en los silos horizontales de Saman (Vergara, Treinta y Tres, 1974) y en la Cooperativa Agrícola de Young (Young, Río Negro, 1976). Nuevamente aquí la calidad de la perspectiva refleja el lápiz de un arquitecto.[123] El boceto muestra un problema a la vez plástico y utilitario de la estructura, resuelto mediante la incorporación de paredes rectas en el lado interior de la nave.

En este dibujo de 1954 están contenidos los elementos fundamentales del edificio que efectivamente se construyó. Era todavía un galpón convencional con bóveda de ladrillo y, si bien distaba aún mucho del proyecto definitivo, puede considerarse el primer croquis de la Iglesia de Cristo Obrero. Pero el proceso creativo deberá recorrer todavía un largo camino.

En diciembre de 1955 la empresa Dieste-Montañez presentó al arzobispado de Montevideo el presupuesto para construir la estructura del galpón de 476 $m^2$ que funcionaría como templo de la Estación Atlántida y que se edificaría en el predio perteneciente a la capilla donde estaba ubicada una cancha de bochas. El precio era de 29.275 pesos, considerando los tensores colocados en el exterior.[124] En la sesión del 13 de enero de 1956 se decidió que el dinero recaudado hasta ese momento se destinaría a la construcción de la Casa Parroquial, ya que el matrimonio Giudice-Urioste ofreció la donación de los cimientos y la bóveda del, todavía, templo-galpón. Fue durante ese invierno que el proyecto inicial se convirtió en el plan de una «construcción enteramente moderna, de acuerdo a las recomendaciones establecidas en el orden litúrgico, para que resulte



[123] Según Esteban Dieste y Gonzalo Larrambebere, Dieste no dibujaba perspectivas.

[124] Presupuesto en hoja membretada de la empresa Dieste y Montañez del 14 de diciembre de 1955 dirigido a la Curia de Montevideo por medio de Alberto Giudice y firmado por Eladio Dieste. Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, Atlántida.

un templo de un ambiente de verdadero recogimiento». La iglesia adquirió entonces su imagen definitiva.[125]

Giudice indicó que el ingeniero había «demostrado tener un gran interés, no descuidando detalle alguno ni escatimando trabajo para poder poner algo suyo en esta obra a Mayor Gloria del Señor» y se comprometieron a financiar completamente los trabajos para obtener no ya un salón sino una magnífica iglesia. Fue por esto que el presupuesto total se duplicó, alcanzando los 69.200 pesos, que se desglosaron en 63.000 pesos para la estructura del templo, 2.200 pesos para el bautisterio y sus accesos y 4.000 pesos para el campanario, que se construiría con piezas huecas de gres.[126]

Ese presupuesto fue presentado a la comisión en febrero de 1957 y el de la Casa Parroquial se presentó en marzo. Dieste realizó la maqueta de la estructura del edificio definitivo, que fue vista por Giudice y que dejó al párroco «gratamente impresionado».[127] Esa misma maqueta fue presentada al ingeniero Marcelo Sasson, que trabajó a partir de ese momento en el cálculo estructural y, luego, en la dirección de obra.[128] La cancha de bochas fue demolida en marzo de 1958 por la empresa de Julio Burgeño y Juan Peña, y el 24 de ese mes se comenzó la construcción de la iglesia. Para ese momento el presupuesto del templo ya alcanzaba los 108.000 pesos.



El edificio fue orientado según el eje norte–sur, es una amplia nave de 16 metros de ancho y 33 de largo, con capacidad para 500 personas. Como en otras obras anteriores, para cubrirla se utilizaron

[125] *Libro de Actas de la Comisión Pro-templo de la Parroquia de Cristo Obrero y de la Virgen de Lourdes*. Estación Atlántida; p. 77. Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús. Atlántida.

[126] Presupuesto presentado a Alberto Giudice en abril de 1956. Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús. Atlántida.

[127] *Libro de Actas de la Comisión Pro-templo de la Parroquia de Cristo Obrero y de la Virgen de Lourdes*, Estación Atlántida; p 91. Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús. Atlántida.

[128] Marcelo Sassón (Montevideo, 1929) se incorporó en 1957 a la empresa Dieste-Montañez para colaborar con el cálculo y dirección de obras de la Parroquia Cristo Obrero. Sassón es ingeniero, egresado en 1956. Fue becario del gobierno francés para la estadía en obras y estudios de hormigón pretensado entre 1952 y 1954. Trabajó en la firma STUP, concesionaria de los procedimientos Freyssinet.

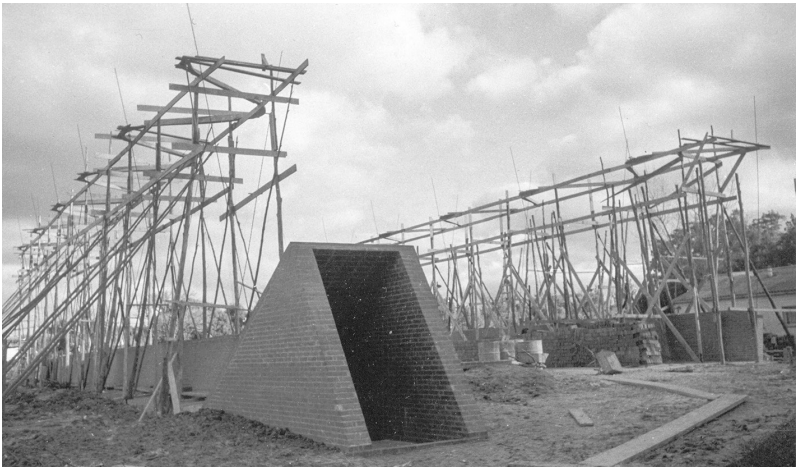
bóvedas gausas, cáscaras de ladrillo de doble curvatura apoyadas en muros laterales. Sin aberturas entre ellas, las alturas de las bóvedas varían entre 7 y 8,40 generando una cubierta de gran dinamismo. En las gausas inventadas por Dieste, las directrices de las aristas siguen la geometría de la catenaria invertida y la forma se obtiene desplazando catenarias de flecha variable entre 7 y 147 cm, cuyos arranques parten de rectas paralelas entre sí, contenidas en un mismo plano horizontal.

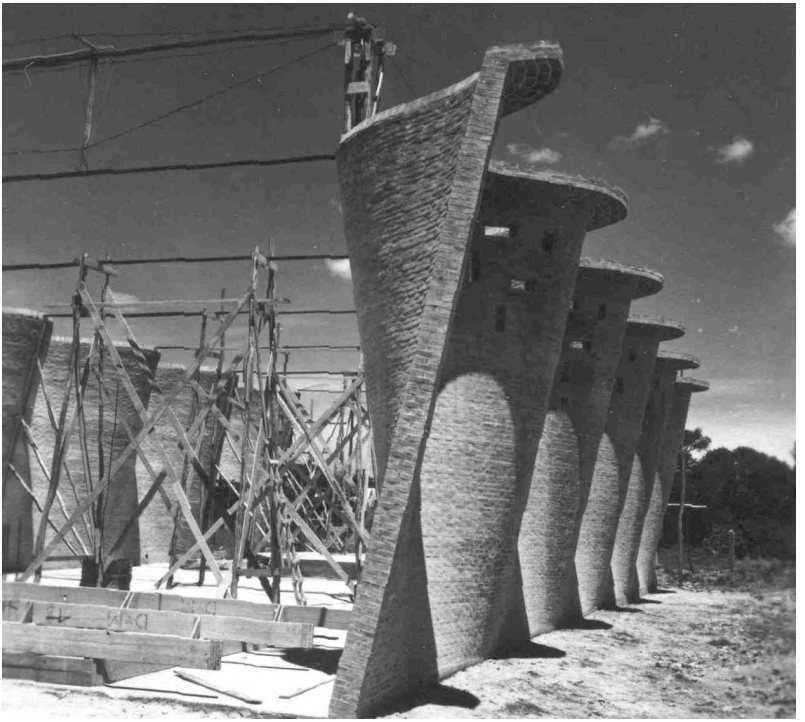
Con esta solución había logrado aumentar la rigidez de la lámina de ladrillo con la mayor economía de materiales. El acero se colocó entre las juntas conformando una malla que otorgaba continuidad a la cáscara y los tensores necesarios para resistir los empujes laterales se situaron ocultos en el valle de las bóvedas, que es casi horizontal y fueron anclados en las carreras de los muros. El único material que necesitaba algún tiempo de fraguado era el mortero, que representaba solo el 2% de la superficie total y, por lo tanto, no era necesario esperar su endurecimiento completo. Como era costumbre, el descimbre se realizó apenas completada cada una de las bóvedas y el tiempo de desencofrado de cada una fue de unas 14 horas, entre el fin de una jornada y el comienzo de la otra, por lo que el ritmo de trabajo fue continuo y muy acelerado. La solución, muy económica, permitía, además, reutilizar el molde que fue diseñado por Sassón especialmente para la iglesia y que se realizó con un sistema de cálculo convencional y sencillo.[129] Las costillas eran todas diferentes y el verdadero problema fue la nivelación de la estructura de madera, que demandó un día completo ya que se realizó con el rudimentario nivel de agua.[130]



La luz libre variaba entre 16 y 18,80 metros, bastante pequeña si consideramos que para esa época Dieste ya había construido galpones de 28 m de ancho. Su ejecución no presentaba, entonces, ningún inconveniente. La verdadera innovación de Dieste en Atlántida se produjo en las paredes, resultado de la aplicación de una solución

[129] Eladio Dieste, *La estructura cerámica* (Bogotá: Escala, 1987).
[130] Entrevista realizada a Marcelo Sassón en Montevideo el 7 de setiembre de 2012.







Fotografías de Marcelo Sassón. Archivo Dieste-Montañez.

similar a la que se había usado para resolver las cubiertas. Los muros son dobles, de 30 cm de espesor y 7 metros de altura, con alambres de 3 mm colocados en las hiladas. Son una superficie reglada conformada por una sucesión de conoides de directriz recta en la base, que se ondula en la parte superior con una parábola y dos medias parábolas acordadas por onda, manteniendo con el eje una amplitud de 1,40 metros. Para levantar los muros se replanteó la superficie con alambres sujetos a las directrices de la base y coronación.

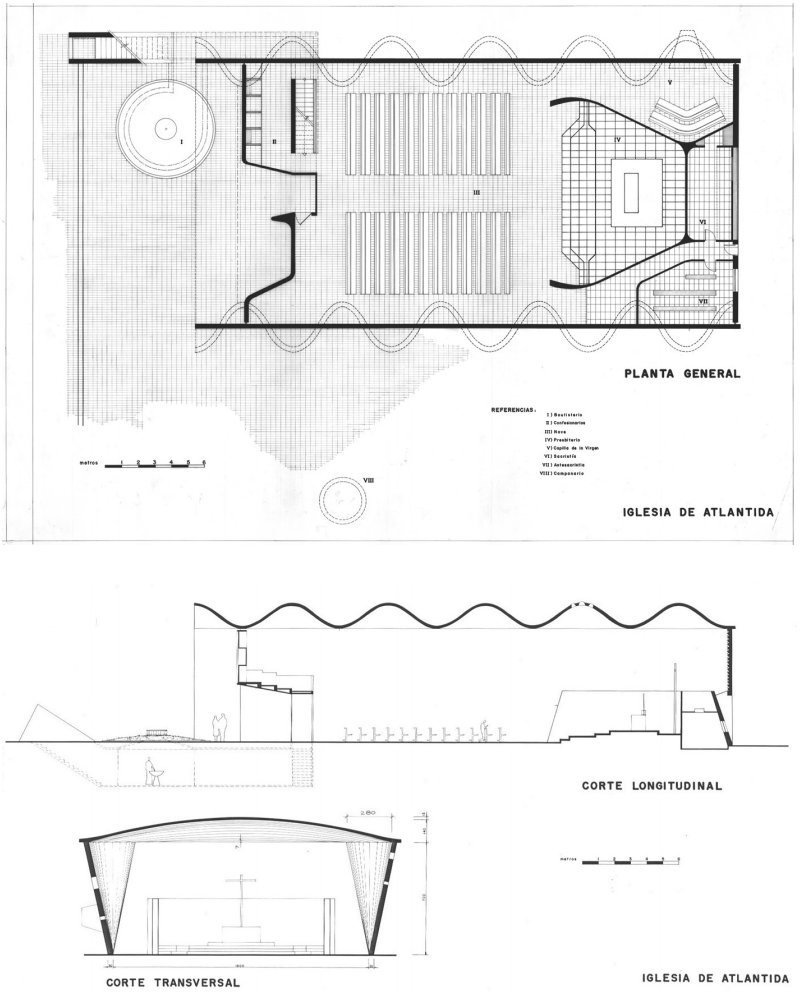
La ondulación se obtenía por la inclinación y deslizamiento mínimo de cada uno de los ladrillos, hacia adentro y hacia afuera, del orden de los 8 a 10 mm, un trabajo artesanal cuidadoso que dependió completamente de la habilidad y paciencia del constructor Vittorio Vergalito.[131] Al llegar a las últimas hiladas se recompuso la directriz horizontal para poder apoyar la carrera de ladrillo y hormigón que trabajaba como viga horizontal y absorbía parte de los empujes de la bóveda. La ejecución de las paredes fue compleja y, por lo tanto, la presencia de los ingenieros fue permanente al pie de la obra. El proceso fue minuciosamente registrado por Sassón, fotógrafo aficionado, que casi diariamente realizó las tomas que se conocen.

Lo expuesto sobre el sistema constructivo no constituye novedad alguna, con las mismas palabras fue explicado por Dieste y luego publicado en todos los textos posteriores. Hasta aquí, prevalece la lógica del ingeniero, pura racionalidad constructiva proveniente de la experiencia en la resolución de programas industriales e incluso la organización de la planta dependió de la estructura y fue dividida según una grilla conformada por 10 x 5 módulos de 3,3 m de lado, que coincide con los ejes de los conoides de los muros.



Siguiendo esta trama la planta se organizó en tres zonas. La primera, al norte, es producto del repliegue de los muros de la fachada y aloja dos espacios subsidiarios de diferentes dimensiones. El mayor, hacia el este, aloja los confesionarios realizados en ladrillo y en el lado opuesto una pseudocapilla fue prevista como espacio de meditación, dedicada a la devoción hispánica de la cruz. Encima de la entrada y

[131] Entrevista realizada a Vittorio Vergalito en Montevideo el 17 de setiembre de 2012.






Planta y cortes. Archivo Dieste-Montañez.

apoyado sobre los muros internos se colocó el coro. La zona central tiene cuatro módulos y se destinó a la asamblea de fieles, mientras que un área casi igual fue ocupada por el presbiterio y, detrás, por la sacristía.

Consideremos que si el espacio fue generado a partir de la solución estructural de la cubierta y los muros, pudo provocarle a Dieste algunos problemas proyectuales no tan menores. El volumen era virtualmente infinito según el eje longitudinal y, si bien en esto consistía la virtud del sistema para la resolución de programas industriales, en una iglesia presentaba problemas específicamente arquitectónicos en los que forzosamente debía detenerse. Es posible apreciar entonces otro procedimiento compositivo apoyado en la sintaxis del fragmento, una lógica que operaba por agregación, por yuxtaposición de elementos de distinta procedencia.

Cerrar la estructura en los lados cortos fue el problema principal. La fachada, interesante y bien lograda, está separada de los muros laterales y es, por tanto, un artefacto completamente autónomo tanto desde el punto de vista constructivo como del simbólico. La zona superior se resolvió mediante un marco articulado por tres bandas de diafragmas de ladrillo y mármol traslúcido que sustituye al típico rosetón y, mediante una convencional asociación, se logra salvar airosamente el compromiso estético.[132] Resolver el fondo del templo revestía mayores dificultades ya que allí se presentaban otros problemas compositivos derivados de la funcionalidad que fueron oportunamente señalados por Dieste. ¿Cómo «terminar plásticamente» un edificio que «estructuralmente se corta»?.[133] Apeló al material y al sugerente efecto de la luz rasante que penetra por la ventana en el muro inclinado de la sacristía y estalla sobre un aparejo de ladrillo trabado con los ángulos salientes. Un recurso mínimo de efectos máximos. Por delante colocó una muro que contiene el presbiterio y define a la derecha la antesacristía y en el lado opuesto, una pequeña capilla para albergar la imagen de la Virgen de Lourdes.



[132] Dieste realizó efectivamente un rosetón en la fachada interior de la Iglesia de San Pedro de Durazno en 1969, y muchos años después, en la Iglesia San Juan de Ávila en Alcalá de Henares construida en 1996.

[133] Eladio Dieste, *La estructura cerámica* (Bogotá: Escala, 1987) p. 120.

Sin embargo el muro, que ocupa aquí el lugar del ábside tradicional, resultó excesivamente delgado y sin la robustez necesaria para contener eficazmente el dinamismo del espacio.[134] La zona del presbiterio es, sin duda, la parte menos lograda del conjunto y expone un problema arquitectónico convencional del programa religioso, resuelto aquí muy toscamente. La normativa entonces vigente obligaba a colocar el altar retirado, elevado 80 cm. Debido a las modificaciones introducidas por el Concilio Vaticano II en 1964 debió ser trasladado casi 4 metros hacia adelante, sitio donde se encuentra hoy.

Siguiendo la sintaxis del fragmento, la delgada faja de mármol que aísla el muro de la fachada es una de las tres evocaciones lecorbusierianas, evidentes pero nunca reconocidas por Dieste. Los otros son las ventanas laterales y la hornacina de la Virgen de Lourdes que, como la raja, refieren a la estética usada en Notre Dame du Haut, en Ronchamp.

Dieste conocía la iglesia de Le Corbusier, esto es una obviedad: fue terminada en 1954 y causó tal revuelo que todos la habían visto de una u otra manera. Alberto Giudice había señalado que en invierno de 1955 Dieste «dedicó bastante tiempo al estudio de las principales iglesias modernas construidas en Europa por los más afamados arquitectos del momento lo que le había proporcionado un gran conocimiento de esta clase de construcciones», obviamente Ronchamp estaba en la lista.[135] La conocía también por Sassón, quien había visitado y registrado fotográficamente la iglesia francesa casi diariamente durante el tiempo que duró su construcción, entre 1952 y 1954.[136] Muy probablemente, durante la ejecución de la iglesia de Cristo Obrero, Dieste volvió sobre esa obra y seguramente fue por eso que adquirió



[134] Dieste tenía claro este problema y lo resolvió en el proyecto de la iglesia Nuestra Señora de Lourdes, en Malvín (1961), mediante un ábside bien definido. Carta de Dieste a Bonta de noviembre de 1961, citado en BONTA, Juan Pablo. op. cit.; p. 39.

[135] *Libro de Actas de la Comisión Pro-templo de la Parroquia de Cristo Obrero y de la Virgen de Lourdes*, Estación Atlántida; p. 78. Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús. Atlántida.

[136] Sassón estaba trabajando en Paris para conocer los pormenores del sistema de pretensado del hormigón. Su fascinación por la arquitectura religiosa lo llevó a visitar asiduamente la capilla en construcción, además de muchas otras iglesias (Entrevista realizada a Marcelo Sassón en Montevideo el 7 de setiembre de 2012).

alguna bibliografía especializada que se conserva entre los libros de su biblioteca.[137]

Pero sin duda las reminiscencias se presentan como citas conscientes debido a la relación que Dieste tenía con los arquitectos Justino Serralta y Carlos Clémot.[138] Mientras Serralta estuvo en París, entre 1947 y 1950, trabajó en el estudio de Le Corbusier y junto a Maissonier realizó una de las maquetas de yeso de la capilla de Ronchamp. De regreso en Montevideo en diciembre de 1950, formó sociedad con Clémot y circunstancialmente con la empresa de Dieste–Montañez. Los estudios de ambos profesionales estaban en el mismo edificio y los intercambios entre soluciones técnicas y definiciones estéticas se imbricaron de tal forma que en muchos proyectos resulta verdaderamente difícil atribuir autorías.

El vínculo entre estos arquitectos e ingenieros fue permanente y muy fecundo. Es cierto que los arquitectos aprendieron mucho de construcción y cálculo estructural y que incluso Dieste señaló la posible utilización de estructuras industriales para la arquitectura mayor.[139] Sin embargo, también Dieste se benefició de la relación utilizando elementos arquitectónicos para sus programas industriales. En este sentido, Jorge Nudelman ha señalado que debido a la sostenida relación con los arquitectos, Dieste logró un progresivo «proceso de aprehensión de la arquitectura» y comparó la iglesia de Cristo Obrero con los dos anteproyectos realizados para la firma Caterpillar, fechados en marzo y setiembre de 1955, destacando los traspasos y persistencias más relevantes.[140]



[137] Entre los libros se encuentra uno sobre Notre Dame du Haut. Jean Petit, *Le Corbusier, Ronchamp* (Paris: Cahiers Forces Vives, 1957).

[138] Incluso Dieste había sugerido a la Comisión trabajar con Serralta y Clemot en el proyecto de Cristo Obrero, por falta de dinero fue descartada la idea. Dieste consultó a Serralta en repetidas ocasiones por la resolución de la fachada y la zona del presbiterio fue estudiada con los arquitectos Basil e Iglesias. Los comentarios fueron vertidos por Dieste en la entrevista realizada por Mariano Arana y Lorenzo Garabelli en febrero de 1978.

[139] Lo planteó en relación a los silos horizontales «cuya forma pedía un uso arquitectónico que sacara partido de su fuerza expresiva». E. Dieste, «Silos horizontales» en *La estructura cerámica* (Bogotá: Escala, 1987) p. 70.

[140] Jorge Nudelman, *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier* (Montevideo: Biblioteca Plural, Csic, Udelar, 2015).

El 24 de marzo de 1958 Dieste comenzó la construcción de la parroquia de Cristo Obrero. En abril de ese año los cuatro firmaban los planos del primer anteproyecto del Colegio La Mennais, un encargo que había sido conseguido por Dieste.[141] La iconografía que se manejó es, como señala Nudelman, «lecorbusieriana», y las referencias más explicitas son La Tourette, Chandigarh, las viviendas de Sainte-Baume y, por supuesto, la capilla de Ronchamp.[142]

El muro que conduce al gimnasio y cierra el patio al que se vuelcan las aulas, tiene las típicas perforaciones de la fachada sur y varios nichos a modo de troneras. A través de este proyecto, ambos recursos fueron retomados por Dieste en Atlántida con algunas particularidades. Las soluciones de Atlántida adquieren incluso una más directa relación plástica con su referente, la hornacina aloja allí la imagen de la virgen y se ubicó, como en Ronchamp, en el muro exterior. El recurso buscaba el engrosamiento aparente de las paredes del edificio, hasta el extremo de aserrar cada uno de los ladrillos para que las juntas fugaran más, obteniendo una sensación de profundidad indefinida.[143]

Las proporciones de los vitrales fueron realizadas según la sección áurea y los colores de los vidrios eran el rojo, el azul, el verdeamarillo y el lila.[144] Su distribución mantenía un esquema que recuerda vagamente a las estructuras constructivistas. Es posible que haya todavía otro recuerdo lecorbusieriano perdido frente a la iglesia. Los volúmenes de la entrada del bautisterio y el cilindro que cubría el lucernario



[141] Dieste mandaba a sus hijos mayores a ese colegio y era presidente de asociación de padres del Instituto.

[142] Los planos del La Mennais en calco pertenecen al archivo de Serralta y se conservan en el Centro Documental del IHA. Sobre el análisis, ver Nudelman, Jorge. Cap. 9, «1965», op. cit.

[143] E. Dieste, «La conciencia de la forma», op. cit.; p. 70.

[144] Los originales fueron comprados por Sasson y colocados en 1961 aproximadamente, fueron destruidos y vueltos a colocar en 2006, fecha en que Esteban Diese efectuó la restauración del edificio. Se definieron cuatro tipos de módulos: cuadrado de 25 x 25, rectangular de dos rectángulos áureos, otro formado por un cuadrado más un rectángulo áureo, y otro por dos cuadrados. Solo en los vitrales se puede apreciar el uso de la sección de oro y no existe otro tipo de sistema de proporcionalidad en el edificio. Tampoco se pudo comprobar el uso del Modulor, utilizado más tarde por Dieste en otras obras.

coinciden sorprendentemente en forma y relación con los cuerpos que coronan la tumba diseñada por el maestro suizo en 1955.[145]

Si bien inicialmente Dieste mencionaba la importancia que Serralta y Clémot tuvieron en su obra, fueron más tarde minimizados por la crítica. La circulación de soluciones y referencias internacionales, concomitantemente, se omitieron.

## Sacralización de la forma abstracta

Introducir los vínculos con Ronchamp no es ingenuo, ambos edificios expresaron la confianza que sus creadores depositaban en la capacidad comunicativa de la abstracción.[146] Las formas simbólicas permitían establecer un diálogo con los hombres, indirecto pero más profundo, despertando un misticismo conectado con la experiencia primitiva y original, superando así la vía discursiva de las religiones occidentales caracterizadas por la palabra.[147] Es por eso que en los dos casos se obtuvieron espacios que generan un temor reverencial que es independiente del credo, un *temor dei* irracional, pregnante y sostenido.[148] Para lograrlo, ambos proyectistas apelaron a recursos arquitectónicos arcaizantes, a la antigua oposición del mundo aéreo contra el telúrico y al uso retórico del simbolismo de la luz. Le Corbusier se internó en la experiencia pagana que ya había explorado en Sainte-Baume, Dieste buscaba un cristianismo primitivo, original.[149]



[145] El lucernario estaba cubierto por un mármol traslúcido.

[146] Aunque estrictamente contemporáneo, el pensamiento de Dieste es absolutamente opuesto a las ideas que Mario Payssé puso en práctica en el Seminario Arquidiocesano.

[147] La dos vías de acceso a Dios pueden caracterizarse de esa misma manera, una controlada por la palabra, racional, discursiva o narrativa, la otra mística, irracional y extática. Las iglesias occidentales han escogido la primera, desconfiando siempre de la segunda por considerarla individualista, subjetivista y, especialmente, imposible de controlar.

[148] Estas dos obras podrían considerarse ejemplos sobresalientes del período, interesado en la dimensión simbólica de los objetos. Ver Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano.* (Bogotá: Labor, 1994) y *Imágenes y símbolos* (Madrid: Taurus, 1989).

[149] La capilla de Ronchamp y la iglesia de La Tourette han sido estudiadas en relación a la capilla de María Magdalena. Flora Samuel, «La cité orphique de la Sainte-Baume» en *Le symbolique, le sacré, la spiritualité dans l'œvre de Le Corbusier* (Paris: Racontres de la Fondation Le Corbusier, 2004); Francoise Caussé, «Un projet avorté: la basilique souterraine de la Sainte-Baume» en *La revue L'Art Sacré. Le débat en France su l'art et la religión (1945-1954)* (Paris: Cerf, 2010). La relación entre estos proyectos fue citada por Manfredo Tafuri en 1976, en el capítulo dedicado a Le Corbusier. M. Tafuri y F. Dal Co, *L'architettura contemporanea* (Milano: Electa, 1976).

La Iglesia de Atlántida no tuvo otro ornamento que la Cruz, signo de Cristo pero también figura abstracta por excelencia. No se pensó siquiera en incluir el Vía Crucis y solo se permitió la escultura de Eduardo Yepes, bañada con láminas de oro.[150] Los contenidos simbólicos de la abstracción fueron explorados conscientemente y llevados al extremo evitando todo tipo de elementos decorativos, explotando únicamente los recursos que ofrecían la técnica constructiva y el ladrillo.[151]

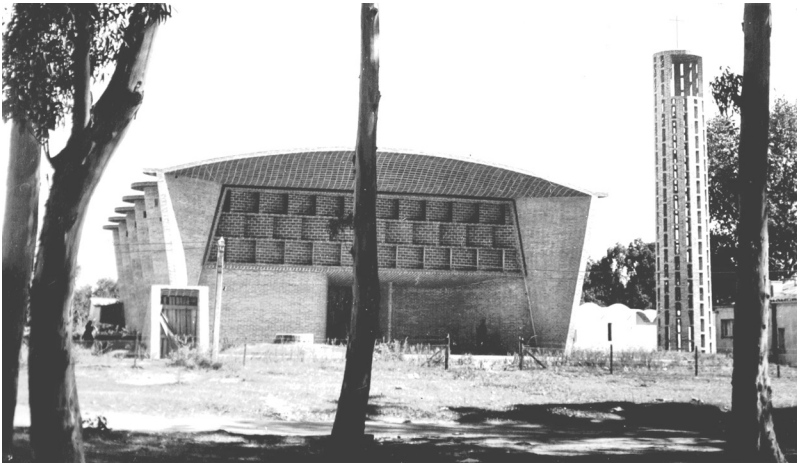
El ingreso de los fieles se genera por la fachada norte, que coincide con la media onda de las paredes laterales y de la cubierta. El atrio quedó así definido, aprovechado la apertura que permitía la estructura. Los muros de la fachada se curvaron hacia adentro, dirigiendo el recorrido y generando un engrosamiento aparente de la envolvente de gran eficacia óptica. El otro acceso se produjo atravesando el bautisterio, ubicado hacia el este y 3 metros por debajo de la superficie. A él se ingresa desde afuera por una escalera protegida por el prisma de ladrillo.

En un recorrido de intenso simbolismo ritual, el catecúmeno debía descender y atravesar el túnel para bautizarse en la cripta de forma circular e ingresar como nuevo católico al interior de la nave.[152] Todo el espacio es muy oscuro y la escasa luz proviene de unas perforaciones en la loseta de ladrillo que cubren el túnel y del lucernario abierto en la cúpula de la cripta. El recorrido que se estableció por medio de la arquitectura recreaba fielmente el significado del acto sacramental, reproduciendo materialmente la caída al mundo infernal, espacio estático, oscuro y húmedo, y el ascenso al reino de los salvos, pleno de movimiento y excitación cromática. Recreaba, además, con una gran eficacia, el simbolismo acuático del antiguo ritual cristiano del bautismo por inmersión.

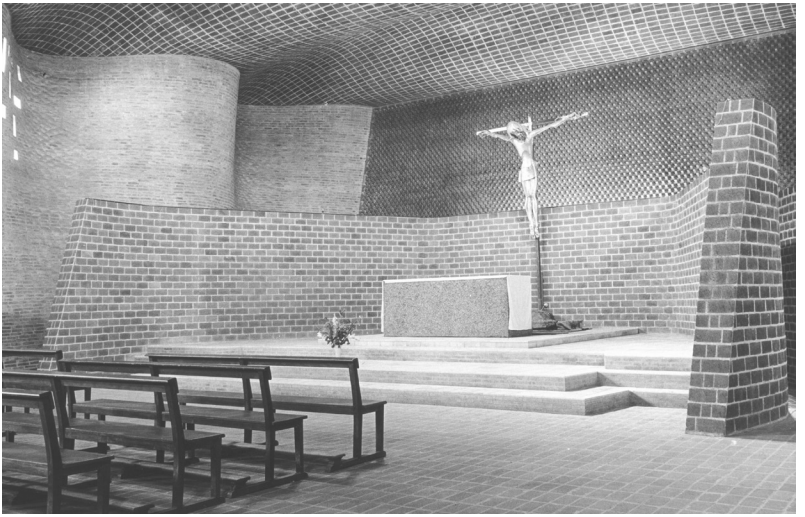


Además del bautisterio con sus oscuras referencias mitraicas, todo el templo parece referir, como en Ronchamp, a una cueva excavada.

[150] Eduardo Díaz Yepes (Madrid, 1910–Montevideo, 1978).
[151] E. Dieste, *La conciencia de la forma*, op. cit., p. 120.
[152] El espacio es reducido, de unos 4 m de diámetro.



A la derecha, la Casa Parroquial. Archivo privado Esteban Dieste.
Fachada posterior.





Presbiterio con el altar retirado sobre el fondo, cercano a 1961. Fotografía de M. Sassón. Archivo Dieste-Montañez.

Si se ingresa directamente desde el exterior se produce un efecto de oscuridad casi completa. La luz es cenital y proviene de las pequeñas perforaciones, colocadas en la zona superior de los conoides que se interrumpen cerca del altar para generar una zona más luminosa por medio del lucernario de la bóveda. La ventilación es muy escasa, permitida únicamente por una de las bandas de diafragmas de la fachada y la ventana baja de la sacristía, a la que se accede con dificultad por lo que permanece casi siempre cerrada.

El altar ocupa el centro del espacio. Dieste insistió en que debía ser de granito rústico y sin desbastar, como una «piedra de los sacrificios milenarios»[153] y se colocó sobre la pared del fondo, alejado de los fieles. A su derecha, como corresponde a los «benditos por Dios», previó un nicho para albergar los restos de Alberto Giudice y Adela Urioste, en la Capilla de la Virgen, de modo que la iglesia se pensó para estar con el paso del tiempo asentada sobre un enterramiento.[154]

Volviendo al exterior, el campanario es una torre de ladrillo armado con escalones prefabricados empotrados en los muros, una estructura muy similar a la que la empresa de Dieste acostumbraba usar para sostener tanques de agua y torres de televisión. Se ubicó retrasado unos 7 metros respecto a la línea de fachada del templo. La excesiva y poco convencional distancia fue observada por Bonta indicando que «la relación volumétrica y formal entre el cuerpo principal y el cilindro de la torre, a la distancia, no resulta clara: solo la unidad cromática y de texturas, debida al ladrillo, permite leerlas como partes de una misma composición».[155] Eso se explica porque el campanario fue concebido como elemento vertical destacado de una plaza que no llegó a construirse. Hacia ella se orientarían como es tradicional, otros dos edificios, la Casa y el Salón Parroquial.



[153] E. Dieste, op. cit., p. 120.

[154] Dieste había dejado una placa de mármol cubriendo el nicho con una inscripción en la cara interna que fue vuelta hacia el exterior en el verano de 2012, cuando los restos de Giudice (+1973) y Urioste (+1975) fueron finalmente trasladados al sitio previsto. La leyenda dice «Los restos de los esposos Alberto F. Giudice y Adela Urioste de Giudice descansan en este templo que ellos construyeron para Dios. Una oración para sus almas».

[155] Juan Pablo Bonta, op. cit., p. 36.

La Casa Parroquial se financió con el dinero resultante de donaciones y actividades que llevó adelante la comisión durante 7 años. Inicialmente la debía realizar el constructor Mario Bonaldi pero desistió y finalmente Dieste se encargó de la construcción con el personal de su empresa. Luego de varios cambios, los planos definitivos fueron presentados en abril de 1960 y comenzó a construirse a mitad de 1960. Se ubicó sobre el oeste, retirada hacia el fondo para evitar interferencias visuales con la Iglesia y para dejar espacio libre para construir un Salón Parroquial. El edificio se cubrió con bóvedas de ladrillo y fue construido por Domingo Peta. Costó 55.000 pesos, sin contar los pilotes que fueron pagados por Dieste, quien, además, debió asumir la terminación de la obra ya que Peta no cumplió con el compromiso adquirido. La casa fue demolida y en su lugar se construyó un colegio; el salón nunca llegó a realizarse. El 28 de febrero de 1962 y ya cumplido su cometido, la Comisión Pro-Templo sesionó por última vez.

**Invenciones, mística y *Humanismo***

Dieste solía decir que la Iglesia de Cristo Obrero fue su escuela de arquitectura. Fue ocasión de aprendizaje y reflexión acerca de la Belleza y también fue su escuela de Humanismo. Estaba en plena ejecución del edificio cuando dictó la conferencia «Arquitectura y Construcción» en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, en octubre de 1959.[156] Allí señaló que sus observaciones eran aún «meditaciones difusas» y «reflexiones de camino» pero en realidad estaba ensayando una síntesis de contrarios que nunca más abandonaría. Afirmaba que si la estructura lograba conmover era porque resultaba misteriosamente expresiva y no era la razón sino el espíritu quién percibía el equilibrio de las fuerzas. Los edificios debían manifestar su condición tectónica y los materiales ser respetados en su esencia y usarse con sencillez. Tal arquitectura era el Arte que daría paso a la «contemplación».



[156] El texto fue publicado en fechas posteriores sin indicar el año en que fue escrito.

La palabra no estaba usada ligeramente, para Dieste la técnica era capaz de abrir otro mundo y permitía acceder a la esfera divina. La contemplación se obtenía por el reposo discursivo frente a la visión del equilibrio estático de los materiales y a la victoria sobre la gravedad. La forma abstracta evitaba detenerse en lo accesorio y permitía, en cambio, la percepción de la Belleza pura. El proceso que se iniciaba con las bóvedas de ladrillo se describía de manera muy similar a la experiencia de los místicos que buscaban, a partir de lo creado, llegar a la filosofía y a Dios.

En la iglesia de Cristo Obrero Dieste se entendió a sí mismo como un inventor completo, no solo de técnicas y de máquinas, sino de formas elocuentes que develaban una realidad trascendente. En consecuencia su descripción de la aparición de la cerámica armada era similar a una «iluminación», un acto casi instantáneo sin precedentes o con precedentes tan antiguos que ya dejaban de serlo. Explicaba el proceso creativo a partir de una intuición formal que el cálculo no hacía más que confirmar. La invención era sinónimo de inspiración, experiencia extática creadora, acción del espíritu divino y es, por tanto, en sede poética que debe considerarse el término. Olvidado este significado, el discurso historiográfico construido por Marina Waisman y Ramón Gutiérrez y en Uruguay por Mariano Arana, utilizó la «invención» diestiana para defender una ubicación estrictamente local en intima relación con el lugar e incontaminada de referencias extranjeras. Para sostenerla se evitó relacionar la obra con la de sus contemporáneos y negar casi siempre los referentes internacionales.



Los motivos del ingeniero eran bien diferentes a los de sus críticos, sin embargo la explicación que hacía de sus «invenciones» terminó, en los años 90, por participar de la operación cultural que lo llevó a instalarse como el representante más acabado del «regionalismo crítico». Si atendemos a su discurso parece escasamente interesado por las propuestas de Guastavino, Candela, Torroja o Nervi, recorriendo un camino bastante autónomo, aislado incluso de los arquitectos brasileños y escasamente deudor de la enseñanza

recibida en la Facultad de Ingeniería, aunque allí se dedicara un tiempo considerable al estudio de las bóvedas de cerámica.

Ya convertido en el héroe de la «modernidad apropiada» resultó escasamente señalada la relevancia de la arquitectura y las ideas de Gaudí, conocido y probablemente estudiado desde 1934 a través de Torres García y de Yepes.[157] Incluso resulta difícil pensar que no hubiera conversado con Bonet acerca de Gaudí y la tradicional bóveda catalana cuando definió la cubierta de la casa Berlingeri, ya que el sistema usado era muy similar y el espesor total casi el mismo;[158] improbable, ya que la bóveda de ladrillo había asistido a un resurgimiento notable a fines de los 40 y comienzos de los 50.

Para su correcto seguimiento resulta ineludible volver otra vez a Le Corbusier por la vía de Bonet, Serralta y Clemot.[159]

[157] En 1959 cita sus procedimientos indicando que lo conocía desde 25 años antes. Eladio Dieste, «Arquitectura y construcción», *Marcha* (Montevideo: 1959).

[158] La bóveda de la Berlingeri se basaba en una única hilada de ladrillos de 5,5 cm de espesor colocados de punta en sentido paralelo a la curvatura y, en el mismo sentido, dos barras de acero de 4 mm en las juntas. Sobre esta estructura resistente se colocó una segunda cubierta a la catalana, con una cámara de aire entre ambas, soportada con ticholos de canto y revestida con tejuelas. La bóveda tabicada catalana tenía un espesor de tres hiladas de rasillas de 1,5 cm cada una, resultando en total una cáscara de algo más de 7 cm contando el mortero. Que Bonet era admirador de Gaudí se sospecha por algunas fotos, pero sin duda se confirma por los indicios dejados en las obras que realizó en Uruguay a partir de 1945. Tanto la hostería Solana del Mar como la urbanización de Punta Ballena presentan la personal apropiación de las lecciones espaciales aprendidas en el Parque Güell. Por otra parte, es conocido que Bonet quiso cubrir varias de sus obras con bóvedas catalanas. Aunque claramente no lo eran, asignó ese nombre a las bóvedas de la Torre Rivadavia en Mar del Plata, de la Casa Berlingeri en Punta Ballena y de la Ricarda en Barcelona, lo que generó y genera aún, una confusa interpretación desde el punto de vista constructivo y, en consecuencia, errores teóricos. En su lugar, usó casi siempre bóvedas de hormigón armado, como las de las Casas en Martínez construidas en Buenos Aires en 1942, o alivianadas con ladrillos como las de la Torre Rivadavia o la Ricarda. Sobre este análisis y los vínculos entre Bonet y Gaudí ver el artículo de Jorge Nudelman,«La línea serpenteante: Le Corbusier, Aalto, Gaudí; en la memoria de Antoni Bonet», *Lars: cultura y sociedad* (Valencia: 2008) pp. 32–42.

[159] Como sucedió con Bonet, también el interés de Le Corbusier por las bóvedas se mantuvo de manera constante. La sensual arquitectura modernista había atraído su atención en 1928, cuando llegó a Barcelona respondiendo a una invitación de Sert. Quedó fascinado con la habilidad técnica y la capacidad de Gaudí para manipular las piedras expresando que era «el constructor del siglo XX, un hombre de oficio, constructor con piedras, hierro y ladrillos». Le Corbusier, «Encuentro con la obra de Gaudí», *Gaudí* (Barcelona: Gomis–Prats, 1967).

La revisión de la arquitectura modernista recibió un fuerte impulso debido a la presentación de los edificios de Gaudí en el pabellón español para la IX Trienal de Milán, de 1951, la primera vez que España exponía su arte de vanguardia en relación con las artesanías y el arte popular.[160] A partir de allí se convirtió en una referencia internacional y, claro, también para Uruguay.[161] Ya indicamos que a esta exposición concurrió el profesor uruguayo Mauricio Cravotto y fue por su intermedio que el nombre de Gaudí se convirtió en un referente ineludible del que dependían la arquitectura de superficies regladas y gausas, emanadas tanto del mundo natural como de los objetos producidos por las culturas primitivas.[162] Por lo tanto, parece que la paulatina distancia que Dieste y sus críticos fueron asumiendo frente a Gaudí debiera ser entendida

[160] Fue diseñado por José Antonio Coderch y obtuvo el premio al mejor pabellón de la exposición. La dirección artística para el montaje estuvo a cargo de Rafael Santos Torroella.

[161] En 1960 Sert publicó junto con James Sweeney un estudio en alemán sobre la obra de Gaudí dedicado a «los obreros, picapedreros, albañiles y herreros anónimos de Catalunya que hicieron realidad los sueños». En la introducción los autores sostenían la oportunidad del texto debido a la incomprensión a la que estaba sometida la obra de Gaudí pero, sobre todo, por el interés que tenía su legado para la arquitectura de los años 60. Confrontando la opinión de Pesvner destacaban la «lección objetiva» del maestro catalán que había reconocido los principios estructurales del gótico recuperándolos para la arquitectura moderna, enlazando así lo espiritual con lo material. Señalaban que esta actitud debía marcar el rumbo de la arquitectura que debía aspirar, como la de Gaudí, a ser «carne viva en la cual los elementos espirituales y materiales están fundidos con los huesos desnudos del edificio, esos huesos de vidrio y barras de hierro». Sert y Sweeney presentaban al maestro catalán como el constructor que trasladó el enfoque estructural del gótico a la arquitectura de su tiempo, en una actitud similar a los ingenieros modernos sin por esto dejar de lado el interés por la forma. Gaudí era quien había logrado sintetizar lo espiritual con el cálculo, atribuyendo carácter escultórico a la arquitectura. En este sentido, los autores lo consideraban un antecedente de la arquitectura como escultura, con una visión nueva del espacio donde los elementos estructurales desempeñaban una función plástica esencial. Su arquitectura representaba así una lección y una inteligente solución en la que se integraba la expresión extratécnica con la constructiva en una unidad totalizante.
James Sweeney y Josep L. Sert, *Antoni Gaudí* (Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1960).
La biblioteca de Dieste conserva la versión castellana de este texto y también el de Juan Cirlot publicado en 1950. Juan Cirlot, *El arte de Gaudí* (Barcelona: Omega,1950).

[162] Mauricio Cravotto, *Exploración en una región arquitectural.* Conferencia pronunciada en la Agrupación Universitaria en el acto académico para conmemorar el día del Arquitecto, 27 noviembre 1952. *Arquitectura.* SAU. (Montevideo: Agosto 1953)n.° 226.

como una reacción que buscaba resguardar la *Scintilla Divinitatis* de sus invenciones y evitar que su obra perdiera individualidad cuando comenzaba a interpretarse desde parámetros globales.[163] Posiblemente por el mismo motivo se cuidó de exponer otros referentes.

La valoración que Dieste hacía de la intuición creadora se fue desarrollando al amparo del pensamiento de los escritores, principalmente de sus tíos Eduardo y Rafael y de Esther de Cáceres. Rafael Dieste había nacido en Rianxo y se trasladó luego a Madrid, donde participó de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura desde su fundación, en 1936, el grupo promovido por la inteligencia comunista que presidía José Bergamín. Llegó a Montevideo en junio de 1939, se exilió en Buenos Aires entre 1939 y 1948 y vivió en esa ciudad también entre 1954 y 1961.

Eladio tuvo una relación muy cercana con su tío gallego mientras este vivió en el Río de la Plata, que se mantuvo luego por carta y por las visitas que efectuó a Rianxo a partir de 1962. Ambos intercambiaban opiniones acerca de las vicisitudes de las construcciones, problemas matemáticos e ideas filosóficas, también ensayos y versos. Los temas que ambos compartieron pueden extraerse de la correspondencia enviada por Rafael a Eladio entre 1948 y 1974.[164] Eladio le enviaba los poemas que escribía regularmente, le exponía su manera de entender el acto constructivo, los objetivos buscados en la Iglesia de Malvín y hasta la desazón cuando se frustró la construcción ya iniciada; le comentó también los pormenores del proyecto de la casa que construyó para su familia en Punta Gorda.



En marzo de 1957 Rafael respondió al envío de los planos de la Iglesia de Cristo Obrero exponiendo que creía haber logrado representar el efecto final del espacio interior; decía: «me imagino el ritmo de los muros y del techo, la modulación íntima y sosegada de la luz, la doble sensación de límite y de libertad, de recinto que acoge y no clausura, acompañante, persuasivo y hasta solemne, pero no imperioso: en fin, todo un programa de cortesía litúrgica, propicia al natural despliegue de la reverencia, ya sea en soledad o en fraternal, sencilla –no

[163] La relación entre la obra de Gaudi y la de Dieste fue indicada por primera vez en J.P. Bonta, op. cit. p.12

[164] Rafael Dieste, *Obras Completas*. T.V. Epistolario (La Coruña: Edicios Do Castro, 1995).

protocolar– comunidad de canto o silencio».[165] La descripción que el ingeniero hizo del edificio en 1961 puede contrastarse sin temor con estas palabras cargadas de poesía.[166]

Eladio se había acercado desde muy joven a los libros del tío, que manifestaban una visión estética sobre el mundo creado. La mística noción que Rafael tenía del acto creativo estaba además íntimamente vinculada con los hallazgos de la matemática y la geometría.[167] En Eladio resuena la valoración que este hacía de la tradición profunda en la *Hora de España,*[168] el retorno a los orígenes y la recuperación de los mitos de las *Historias e invenciones de Felix Muriel*[169] y la magia de los cuentos ambientados en una Galicia arcaica, fantástica y de leyenda.[170] Los ecos de *Rojo farol amante* se pueden encontrar también en su insistente simbología de la luz.[171]

---

[165] Carta 292 enviada a Eladio Dieste, fechada en Buenos Aires el 18 de marzo de 1957. Rafael Dieste, *Obras Completas.* T.V. Epistolario (La Coruña: Ediciós Do Castro, 1995).

[166] Eladio Dieste, *Conferencia sobre la Iglesia de Atlántida* (Montevideo: Grupo editor, 2011). Fue publicada por primera en 1961, «*Iglesia en Montevideo, Templo parroquial de Atlántida*», *Informes de la construcción* (Madrid: Instituto Torroja, enero 1961) n.° 127.

[167] Rafael Dieste, *Nuevo tratado del paralelismo* (Buenos Aires: Atlántida, 1956).
Sobre este tema ver Eladio Dieste, «Sobre las investigaciones geométricas de Rafael Dieste», *Documentos, genealogía científica de la cultura. Rafael Dieste, La creación como el puro amanecer constante de la palabra* (Barcelona: Anthropos, 1991) n.° 1; p. 133.

[168] *Hora de España* era una revista cultural que se editaba en Valencia y luego en Barcelona. Fue fundada en 1937 por intelectuales republicanos y se editaron 23 números hasta enero de 1939. Sus fundadores fueron Rafael Dieste , Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya y Manuel Altolaguirre, luego se incorporaron María Zambrano y Arturo Serrano Plaja. Colaboraban Antonio Machado, León Felipe, José Bergamín, Tomás Navarro Tomás, Rafael Alberti, José Gaos, Dámaso Alonso, José Moreno Villa y Alberto y Rodolfo Halffter. En el último número la dirección estaba compuesta por Rafael Alberti, María Zambrano, José María Quiroga Plá y Emilio Prados. Sobre la obra de Rafael Dieste ver *Documentos, genealogía científica de la cultura*, n.° 1. *Rafael Dieste. La creación como el puro amanecer constante de la palabra* (Barcelona: Anthropos,1991).

[169] Rafael Dieste, *Historias e invenciones de Félix Muriel (*Buenos Aires: Nova, 1943).

[170] Graciela Silvestri ha señalado la relevancia de Galicia en la construcción cultural de Eladio Dieste. Graciela Silvestri, «Una biografía uruguaiana», Mercedes Daguerre, *Eladio Dieste* (Milán: Electa, 2003) p. 24.
El texto fue publicado en español en 2011, Graciela Silvestri, «Una biografía uruguaya», en Lazlo Uerderly, *Eladio Dieste. Escritos sobre arquitectura* (Montevideo: Irrupciones, 2011).

[171] Rafael Dieste, *Rojo farol amante* (Madrid: Teseo, 1933).

La valoración de la vida simple que Rafael hacía de los pescadores de Malpica y de los campesinos de las aldeas gallegas se trasladó a las reflexiones del sobrino, desarrolladas al pie de obra de la Iglesia de Atlántida.[172] El trabajo de los obreros alcanzó allí un grado de delicadeza, de dedicación y de creatividad inexistente en las obras anteriores y fue configurando su propia interpretación relativa a la pobreza del material como metáfora del espíritu de las personas humildes. Esos materiales pobres debían ser tratados con desvelo para convertirse en el homenaje que los humildes merecían.[173]

Rafael conocía bien de cerca los problemas morales que Eladio enfrentaba en sus trabajos y le aconsejó más de una vez «enmendarlos para hacerlos más llevaderos y no continuamente heroicos», tomarse una tregua y descansar. Sobre la actitud de su sobrino escribía en 1974: «Chiquitín (Eladio) no puede separar lo profesional de sus sentimientos y valores. Es un creador y su creación está radicalmente orientada por su conciencia de la grandeza humana, la verdadera, siempre estorbada o diferida. Su trabajo, ya sea con ladrillos, cálculos o palabras, es predicación. No puede ser ingeniero sin ser al mismo tiempo político –en el sentido más hondo de la palabra. Es para él dificilísimo, yo diría imposible, introducir ahí un deslinde cortante, una división. Y es una verdadera bendición que así sea. Lo tremendo es que, estando ahí el trabajador –en el sentido más alto, poético y trascendente de la palabra– no le dejen rendir todos los frutos deseados, o le hagan gravosa la tarea con acosos innobles, con resistencias tortuosas, en nada parecidas a las de la materia –mal llamada «bruta»–, la gravedad, los números y las necesidades humanas; y estando ahí el orientador, se conciten contra él, con sórdidos poderes, los que viven en el caos. Tenemos sin embargo la certeza –ese es su nombre, certeza– de que ninguno de sus sacrificios habrá sido en vano. Más aún, creo que no habrá que esperar mucho



[172] Rafael Dieste, *Dos arquivos do trasno* (Vigo: 1926) y *A fiestra valdeira* (Santiago; 1927).

[173] Eladio Dieste, *Conferencia sobre la Iglesia de Atlántida* (Montevideo: Grupo editor, 2011) publicada por primera en 1961; *Iglesia en Montevideo, Templo parroquial de Atlántida*», Informes de la construcción (Madrid: Instituto Torroja, enero 1961).

para verlos florecer, no solo en obra personal –esa ya está a la vista, y espléndida para todos–, sino socialmente».[174]

Cuando Rafael llegó a Montevideo en junio de 1939 trabó una duradera amistad con Esther Correch de Cáceres en virtud de intereses literarios comunes.[175] Eladio ya la conocía por su tío Enrique y esa amistad signó también su periplo por la arquitectura religiosa. Era médica, enseñaba literatura y por su matrimonio con Alfredo Cáceres estaba vinculada al grupo de intelectuales cercanos a Torres García.[176] Se había convertido al catolicismo atraída por los extáticos santos carmelitas y Eladio Dieste la consideraba su madrina en la fe. Fue el mayor exponente del lirismo místico local, su poesía simbólica y abstracta partía de una intensa experiencia sensorial. En su juventud había estado relacionada con el pensamiento anarquista, más tarde fue atraída por el socialismo y finalmente se acercó al ala más progresista del catolicismo uruguayo, que se desarrollaba en torno al arquitecto Juan Pablo Terra. Como ellos era defensora de una política de base humanista y ferviente seguidora de Jacques Maritain.[177]

Eladio Dieste se vinculó tempranamente con las ideas del filósofo francés que establecía la sustitución del concepto de individuo por el de persona, que postulaba la anulación de las distancias entre la vida activa y la contemplativa, que promovía el amor al ser humano y definía la necesidad de un nuevo humanismo cristiano sobre las conceptualizaciones de Santo Tomas de Aquino.[178]



[174] Carta 504 enviada a Elisa, la madre de Eladio Dieste, fechada en La Coruña el 17 de enero de 1974. Rafael Dieste, *Obras Completas. T. V. Epistolario* (La Coruña: Ediciós Do Castro, 1995) p. 735.

[175] Ella se encontraba en el grupo de poetas de la Asociación de artistas y escritores que recibió a Rafael Dieste y a Carmen Muñoz. La amistad entre los Cáceres y los Dieste se mantuvo por muchos años, en 1949 viajaron juntos a Italia y los uruguayos se alojaron varias veces en la casa de la Rua de Abaixo de Rianxo. Esther murió allí de una afección cardíaca en 1971. Alfonso Llambías de Acevedo, «Aporte católico a la cultura del país en instituciones y persona» en *Libro Anual del Instituto Teológico del Uruguay 1978–1979* (Montevideo: Itums, 1979).

[176] Alfredo Cáceres era médico y participaba del Taller de Torres García.

[177] Esther C. de Cáceres, «Hacia una política humanista, el pensamiento de Jacques Maritain», *El Ciudadano* (Montevideo: 5 de octubre de 1956).

[178] Jacques Maritain, *Problemas espirituales y temporales de una nueva cristiandad* (Santiago: San Francisco, 1934).

El progresivo acercamiento a la pobreza se estaba estableciendo en Uruguay por dos vías: sobre la base de la sencillez espiritual, camino de despojamiento místico, y por otra más terrena, que constataba el crecimiento de los sectores marginales, los rancheríos y la situación de las familias rurales.[179] Dieste no era ajeno a ninguna de las dos.

Este es el marco desde el cual comprender la relevancia que Dieste asignaba al costo de cada obra. Absolutamente importante ya que el gasto de dinero, la economía financiera, debía ser expresión de la «economía cósmica» para expresar el orden profundo del mundo. Nuevamente se trata de la síntesis de contrarios, unión entre inmanencia y trascendencia. Se comprende así más adecuadamente la insistencia en el precio «similar a un galpón» de la Iglesia de Cristo Obrero, aunque podamos, con sobradas razones, dudar de ello.

En noviembre de 1960 Dieste envió a Giudice el presupuesto final de la obra, 228.202 pesos, 312 pesos el $m^2$, el equivalente a 30 dólares, un precio muy similar a las construcciones industriales. A partir de ese momento Dieste siempre afirmó que la iglesia se realizó con el costo de un galpón, lo que se repitió en todos los escritos y comentarios acerca de este edificio.[180] Pero para ser más exactos, habría que considerar que Dieste no cobró honorarios, que colaboró con dinero en varias oportunidades, que la empresa no recibió ganancia alguna y que incluso, perdió bastante dinero.



La sospecha acerca del costo total también fue analizada por Antonio Dieste[181] en un artículo que escribió para el *Simposio Materiales tradicionales y nuevas tecnologías* que se realizó en Montevideo en setiembre de 2000. El texto fue enviado para incluirse en el libro de Standford Anderson, *Eladio Dieste: innovation in structural art*, pero fue rechazado. Antonio Dieste señalaba allí, acerca del insistente

[179] Sobre este tema ver J. Nudelman, «Ranchismo» y S. Medero, «Casas Baratas» en *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay* (Montevideo: 2014).

[180] Este presupuesto era relativo a la edificación, pero no incluía los gastos suntuarios que se calculaban en 41.000 pesos, con lo cual el metro cuadrado costaba 367 pesos. La relación entre el peso y el dólar fue calculada considerando los presupuestos de 1960 que presentó Dieste y su comentario acerca del costo del $m^2$ de la iglesia, «30 dólares en 1959». E. Dieste, *La estructura cerámica* (Bogotá: Escala, 1987).

[181] Antonio Dieste es ingeniero e hijo de Eladio.

«precio igual al de un galpón», que bastaría «considerar la doble capa de ladrillos en el techo, la curvatura de las paredes, también dobles, los aparejos originales de los muros anterior y posterior y el cuidado especial en la colocación de todas las piezas cerámicas para saber que tal aserción es rigurosamente falsa».[182] Según Grompone, cuando en 1994 se reconstruyó la iglesia en Alcalá de Henares, el precio del $m^2$ rondaba los 450 dólares.[183]

Las observaciones relativas a los gastos excesivos que la obra demandó pueden fácilmente extraerse de los comentarios al margen en las cartas que Dieste envió al matrimonio Giudice-Urioste en repetidas oportunidades, especialmente en la carta fechada el 30 de noviembre de 1960. Los cambios en el presupuesto fueron justificados por Dieste como modificaciones necesarias para una «correcta construcción del templo de Dios». Por esto se justificaban algunos «tanteos fallidos», como la torre del campanario que se demolió cuando tenía 5 metros y se volvió a construir ya que el aparejo no le parecía adecuado y otras «pruebas puramente artísticas» como las modificaciones en la calidad de la terminación general de los muros. La decisión de utilizar ladrillos en lugar de hormigón para la viga de borde, el entrepiso del coro y el campanario encareció la obra, mejorando la calidad y la duración. A esto se agregaban los costos ocasionados en la fundación del baptisterio por la cantidad de agua que brotaba del suelo y que generó movimientos graves, por lo que hubo que rehacer una de las escaleras.[184]



Sin duda la Iglesia de Cristo Obrero costó bastante más que un galpón pero el resultado final atestigua que Dieste tenía razón en asumir los riesgos y que el precio era, como el edificio, una «revelación».

[182] Antonio Dieste, «Cerámica estructural: inspiración y perspectivas» (Montevideo, 2000). Se trata de un texto inédito cedido por el autor a Jorge Nudelman.
[183] Juan Grompone, *Eladio Dieste, maestro de la ingeniería (*Montevideo: 2011).
[184] Carta de Dieste a Giudice fechada el 30 de noviembre de 1960. Archivo de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús. Atlántida.

# Bonet en Soca

## La Capilla Santa Susana

Casi todas las obras que Antonio Bonet realizó en Uruguay manifiestan una especial consideración de los emplazamientos y sus condiciones topográficas. En conjunto, el Plan de Urbanización de Punta Ballena, la Hostería Solana del Mar y las residencias unifamiliares construidas entre 1945 y 1948 en Punta del Este y Portezuelo reflejan la importancia concedida al paisaje en sus estrategias de proyecto.[185] Distinta actitud se advierte en una obra menos divulgada, la pequeña iglesia ubicada en la localidad de Soca a 60 km al noreste de Montevideo, el único edificio con destino religioso que Bonet construyó. La historiografía raramente la considera y cuando lo hace son frecuentes los errores en las fechas,[186] los clientes,[187] los técnicos que intervinieron[188] e incluso la comprensión de su sistema estructural.[189]

El edificio se presenta como un objeto abstracto, en extremo singular si consideramos el programa, la implantación, las ideas arquitectónicas que manifiesta su forma, el lenguaje y, sobre todo, la profusión de signos y elementos simbólicos que revelan un profundo

[185] Entrevista realizada a Bonet por los autores en 1978. Katzenstein, Natanson y Schvartzman, *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata (*Buenos Aires: Espacio editora, 1985). Al respecto, ver también Antonio González-Arnao, Antonio y Jorge Nudelman, «Mirar en Bonet es separarse», *Elarqa 2*, n.° 5 (Montevideo: diciembre 1992) pp. 16-17, y Jorge Nudelman, «Antonio Bonet Castellana 1913-1989», *Boletín SAU* (Montevideo: marzo-abril-mayo 2009).

[186] Ortiz y Baldellou la fechan en 1959, aunque inexplicablemente presentan gráficos de 1950. En Ortiz y Baldellou, *La obra de Antonio Bonet (*Buenos Aires*:* Ediciones Summa, 1978).

[187] Bonet nunca aclaró quién realizó el encargo ni se puede deducir totalmente del estudio de la correspondencia. Solo afirmó que la obra fue un pedido particular de la familia Soca. Ver Katzenstein, Natanson y Schvartzman. op. cit. Las dudas que existen respecto a la fecha del proyecto y al cliente inciden en la interpretación del programa, presentado como panteón familiar por el historiador Roberto Fernández en el artículo «Bonet: Modo Moderno. Notas de situación» en «Bonet al Sur», *Revista X* (Mar del Plata: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, UNMdP, año 3, núm. 3, agosto 2011).

[188] La estructura suele ser atribuida a Leonel Viera, seguramente se confunde esta capilla con la Parroquia San Antonio María Claret, en Progreso, que Viera calculó para Carlos Trobo en 1961.

[189] El sistema se interpreta como una estructura plegada en Fernando Alvarez, Jordi Roig, *Antoni Bonet Castellana 1913-1989* (Barcelona: Collegi d'Arquitectes de Catalunya, Ministerio de Fomento, 1989).

conocimiento litúrgico y sutilezas teológicas poco corrientes en un arquitecto agnóstico como Bonet. Casi nada se sabe de su formación religiosa, apenas que estudió en el Colegio de los Padres Escolapios de San Antoni, en Barcelona.[190] Los datos acerca de su pasaje por la institución se perdieron a consecuencia de la destrucción del archivo durante la Guerra Civil.

**Contextualización incierta**

La ejecución de la capilla fue completamente financiada por la familia benefactora del pueblo inmediatamente después de la muerte de Susana, la única hija de Francisco Soca y Luisa Blanco Acevedo.[191] Susana Soca era una escritora que dedicó su vida al mundo literario y que comenzó a editar una revista cultural mientras residía en Francia. Los *Cahiers de la Licorne* vieron la luz por primera vez en París en 1947 y continuaron como *Entregas de La Licorne* en Montevideo a partir de 1953.[192] Era una revista de intercambio entre dos lenguas y sus respectivas literaturas, que contó con directores como Roger Caillois, Pierre David y Paul Éluard. En sus páginas se reproducían, en francés o español según el caso, los escritos de Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández y Pablo Neruda junto a los de Supervielle, Blanchot y Daumal. Los textos de autores como Thomas Merton, Hildegarda von Bingen y Sor Juana Inés de la Cruz fueron publicados reiteradamente en sus páginas y expresaban su interés en la vía contemplativa. Su poesía revelaba una intensa experiencia mística que la amistad con Esther de Cáceres no hacía más que confirmar.[193]

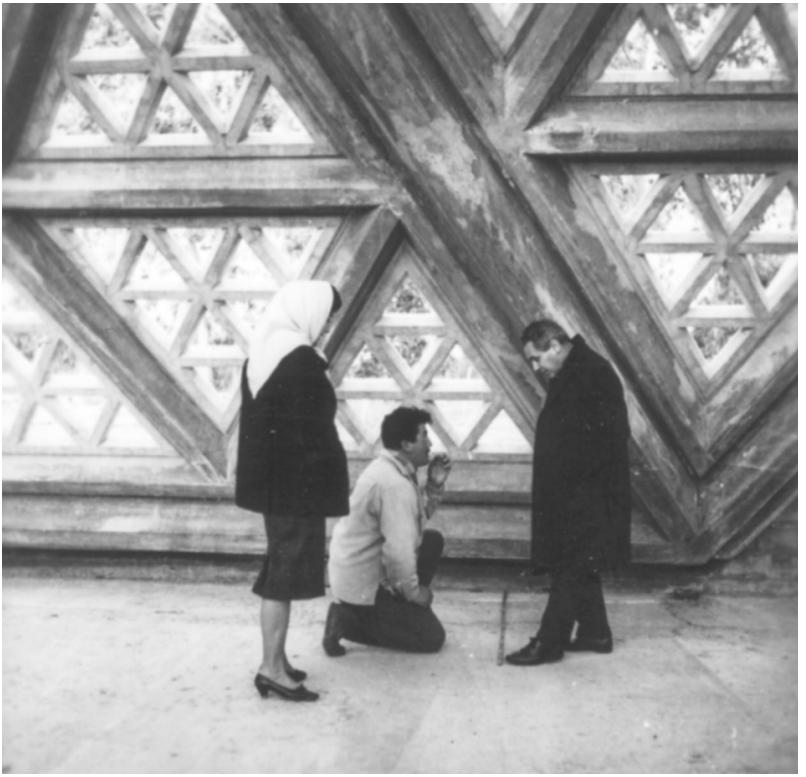


[190] La formación de Bonet no ha sido recogida en los textos especializados, el dato acerca del colegio donde realizó sus estudios fue cedido por Victoria Bonet.

[191] Los pagos por honorarios y compra de materiales fueron autorizados por Manuel Rodríguez Richero, apoderado de Luisa Blanco, la propietaria de la obra. COAC, Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, Fondo Bonet.

[192] Susana Soca (1907–1959) fue una poeta y crítica literaria uruguaya. Escribió *En un país de la memoria* y *Noche cerrada,* que se editaron póstumamente, en 1959 y 1961 respectivamente. Sobre su biografía ver Juan Álvarez Márquez, *Más allá del ruego, vida de Susana Soca (*Montevideo: Linardi y Risso, 2007).

[193] Esther de Cáceres, *Introducción a la lectura de Susana Soca (*Montevideo, 1964). La poeta escribía asiduamente para *La Licorne*.





A la derecha Antonio Bonet, en una visita de obra en 1963. COAC. Arxiu Històric d´Arquitectura de Barcelona. Fondo Bonet.

Por la rama materna Susana pertenecía a una familia poderosa económicamente y con gran prestigio político; el acceso a los círculos culturales de Montevideo y París se le facilitó a través del Dr. Francisco Soca. La familia era amiga de las hermanas Lussich, especialmente de Milka, promotora de la urbanización de Punta Ballena. Milka y Susana pertenecían a un grupo de intelectuales uruguayos entre los que se encontraban los exiliados españoles José Bergamín y Rafael Alberti. Consideremos brevemente esta red de vínculos significativos. Soca publicaba en su revista los textos de Alberti, Bergamín y Eduardo Dieste. Bonet proyectó La Gallarda para Alberti en Punta del Este en 1945, cuando ambos se encontraban en Buenos Aires. Fue a través del poeta que Bonet conoció a Roque García y a Milka Lussich, para los que proyectó la urbanización de Punta Ballena. Bonet y Dieste se habían conocido en 1946 y, para ese entonces, Dieste era ya muy amigo de Esther de Cáceres.

Susana Soca mantenía estrechos vínculos con los religiosos franceses, en particular, conocía muy bien al fraile domínico Marie-Alain Couturier y había elogiado en dos números de su revista el apoyo que este otorgaba a la actividad de los artistas de vanguardia, tanto a través de encargos concretos como de la divulgación de sus obras en *L'Art Sacré*.[194] Seguramente fue por medio de Couturier o por sus publicaciones que Susana conoció la arquitectura religiosa de Le Corbusier.[195]



En este contexto, Susana, a su regreso a Uruguay en 1948, pudo ciertamente conocer a Bonet y decidir contratarlo para construir una iglesia en memoria de su padre. Siguiendo «el postulado espiritual discreto» de Couturier ella podría haber buscado para el encargo a

[194] Soca escribió el obituario de Fray Couturier, fallecido en febrero de 1954 en *Entregas de La Licorne* (Montevideo: agosto 1954) n.° 4. Anteriormente había comentando las obras que Couturier estaba realizando con Matisse en Saboya en *Entregas de La Licorne* (Montevideo: noviembre 1953) n.° 1-2.

[195] La Unidad de Habitación de Marsella se publicó en el número 5-6 de enero-febrero de 1950 de la revista *L'Art Sacré* y en el número 7-8 de marzo-abril de 1953. Fotografías de la maqueta de Notre Dame du Haut en Ronchamp se publicaron en ese mismo número y la iglesia terminada apareció en el número 7-8 de marzo-abril de 1955. Otras imágenes interiores aparecieron en el 9-10 de mayo-junio de 1957.

un artista reconocido en el medio local por su internacionalismo, su probada calidad como arquitecto y sus conocidas relaciones con los intelectuales y artistas modernos.[196] No descartamos la eventualidad de este encuentro. La hipótesis se apoya en los amigos que ambos frecuentaban, en las múltiples leyendas que rodean la vida de la escritora y los relatos de familiares, pero también en un dato historiográfico. En el texto de Ortiz y Baldellou se presentan unos croquis de la Iglesia de Soca datados en 1950, algo difícil de confirmar ya que no se indicaron documentos referenciales. A pesar de la fecha agregada al pie de los esbozos, en la reseña introductoria la obra está fechada en 1959, indicando además que la iglesia «pertenece históricamente al comienzo de un período marcadamente formalista de la arquitectura contemporánea que se prolonga hasta nuestros días», en referencia explícita a la década de 1960.[197]

El vínculo entre Soca y Bonet se presenta como posible pero la muerte de Susana, ocurrida el 11 de enero de 1959, plantea dudas respecto al encargo.[198] Incluso aceptando que ambos se hayan planteado la construcción de la capilla, es seguro que para 1959 el proyecto no estaba definido ya que los primeros croquis guardados en el archivo del arquitecto en Barcelona son casi esbozos, exclusivamente una planta y un alzado muy esquemáticos y están fechados en noviembre de 1960.[199] Así, si bien Luisa Blanco Acevedo pudo decidir, en memoria de su hija, continuar con el proyecto previamente acordado y comenzar la construcción, es más probable que recién en 1959 le haya encargado a Bonet una iglesia dedicada a Santa Susana.[200]



[196] El «postulado espiritual discreto» fue atribuido por Soca al padre Couturier, comentando los criterios que comandaron la construcción de la capilla de 1946 en Assy para la cual había hecho un llamado a artistas modernos sin importar sus creencias y observando únicamente su talento y su voluntad para crear un arte religioso cuyo esplendor surgiera de una vitalidad espiritualizada y se apartara de la decadencia del lujo. *Entregas de La Licorne* (Montevideo: noviembre 1953) n.° 1–2.

[197] En Ortiz y Baldellou. op. cit.; pp. 25 y 63.

[198] Murió cuando regresaba de París, en un accidente aéreo en el aeropuerto de Río de Janeiro. El número 12 de las *Entregas de La Licorne* se publicó póstumamente en su memoria, en mayo de 1959.

[199] Los croquis fueron dibujados por Wilma Zipper. COAC. Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, Fondo Bonet.

[200] La dedicación de la iglesia a Santa Susana motivó alguna controversia con la Curia, la que solicitó su modificación. Carta de Héctor Guerra a Bonet de 1963. COAC. Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, Fondo Bonet.

Consideremos que, además de la inexistencia de documentos gráficos, es inexplicable la ausencia de algún comentario sobre la iniciativa en las *Entregas de La Licorne*. Resulta difícil sostener que Susana Soca desaprovechara la oportunidad de difundir desde su revista un emprendimiento capaz de producir tan importante impacto cultural. Emulando la actividad promovida por Couturier, el caso manifestaría la voluntad del cliente para renovar el arte sacro, con una obra revolucionaria realizada en el sur del sur por un arquitecto moderno y sin reconocidas filiaciones católicas.

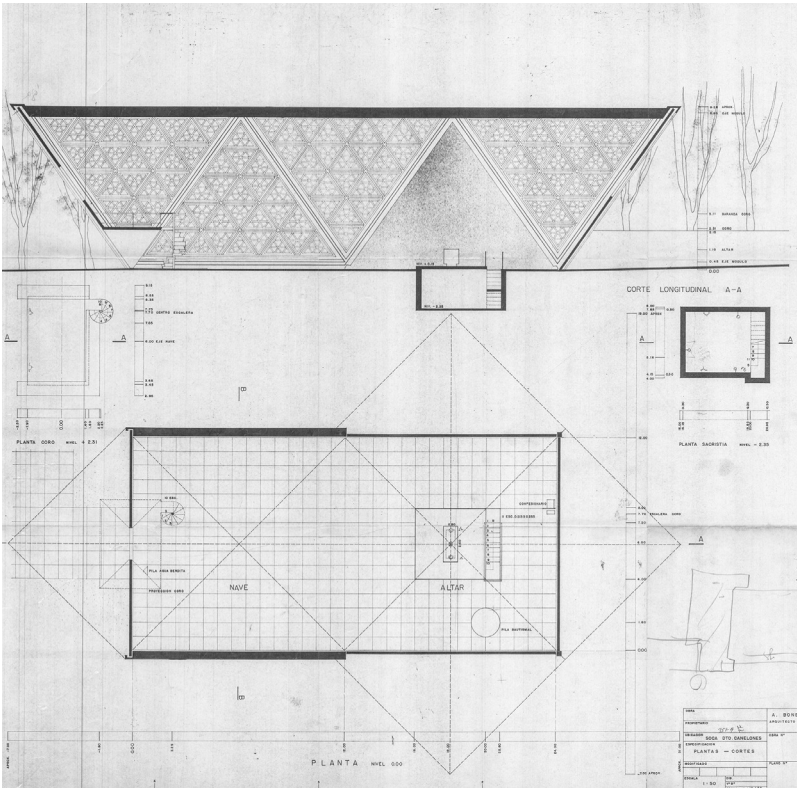
El problema de la determinación del comitente no es menor si atendemos a la importancia que adquiere en los artículos publicados sobre esta obra. La condición enigmática del caso y su difícil ubicación en el marco de la producción de Bonet plantea la seductora alternativa de prescindir del arquitecto y basar las decisiones proyectuales en los deseos de un cliente por demás atractivo. Como veremos, con excepción de las circunstancias contextuales del encargo y su financiación, la familia Soca no aporta elementos relevantes para la comprensión de la lógica de este proyecto.

**Simbolismo y obra colectiva**

La obra es simbólica hasta el extremo y en ella se integraron distintos artistas. El edificio irrumpe al término de la planta urbana, al final de la calle Zenón Burgueño, y se implanta perpendicularmente a ella según el eje norte–sur. Se apoya apenas por medio de un zócalo continuo sobre un suelo limpio, liso y sin accidentes, como una materialización pétrea de un ejercicio de papiroflexia.

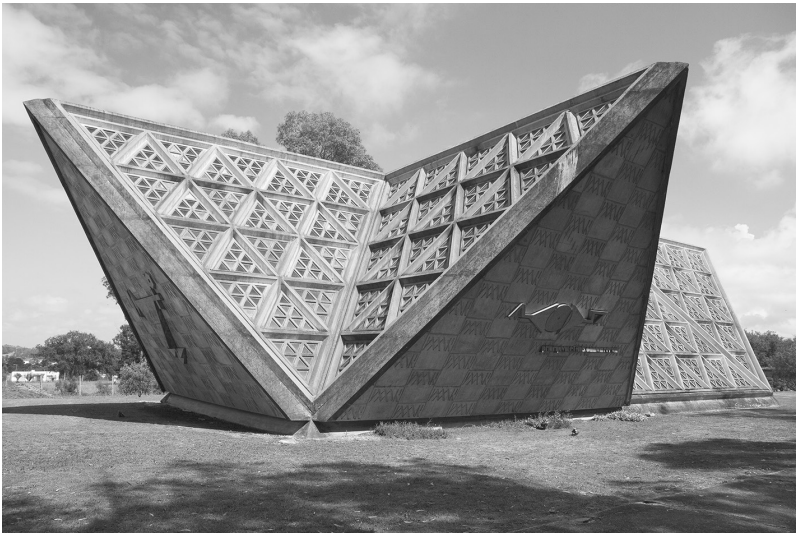


La planta fue pensada como un rectángulo de 24 metros de largo por 12 de ancho, que adquiere la forma de cruz latina al emerger espacialmente mediante un entramado de vigas o pilares inclinados que determinan crucero y ábside. Mediante este recurso se aumenta considerablemente el interior generando una apertura sobre la zona del altar y definiendo de este modo con claridad el centro de interés. Está dividida en dos cuadrados de 12 por 12 metros, número que simboliza las doce tribus de Israel y los apóstoles.






Corte y planta. COAC. Arxiu Històric d´Arquitectura de Barcelona. Fondo Bonet.





Vista desde el norte.
Vista desde el sureste.

En el cruce de las diagonales del segundo se encuentra el presbiterio, de 4 metros de lado, apenas elevado 20 centímetros, por debajo del cual hay, enterrado, un pequeño espacio. Aquí no es ni una tumba ni una cripta sino la sacristía, un espacio utilitario imprescindible que se ocultó bajo tierra para evitar obstaculizar la cuidada geometría del espacio superior que queda, entonces, vacío.[201] A ella se accede por una escalera a medias oculta por el altar que mide 2,80 metros respetando las precisas medidas humanas y recuerda la piedra de los sacrificios. Por la escalera debía aparecer el sacerdote ya revestido, surgiendo teatralmente de las profundidades de la tierra como Cristo del vientre de la Virgen. Siguiendo las tradiciones arcaicas de purificación, daría inicio al rito eucarístico.[202]

Además del altar, en los planos figuraban otros tres objetos que tampoco fueron colocados. Por detrás del altar y sobre la izquierda, se colocó un confesionario de planta cuadrada, a la derecha un cono invertido hacía las veces de pila bautismal. Como tercer elemento, una cruz que debía colocarse suspendida sobre el altar fue encargada por Bonet al escultor José Luis Alonso Coomonte. La cruz de hierro forjado con engarce de piedras de cuarzo o vidrios de color fue presupuestada en diciembre de 1962 pero no llegó a realizarse.[203]

Una fuerte geometría domina al edificio compuesto, por 16 triángulos equiláteros de 12 metros de lado. 12 de ellos están divididos en 25 triángulos equiláteros de 1,70 metros de lado, divididos a su vez en 9 triángulos también equiláteros de aproximadamente 35 centímetros de lado que alojan vidrios de colores. Los otros 4 triángulos ofician de testeros ciegos que cierran los lados del ingreso, crucero y ábside



[201] El local figura con ese destino en los planos de 1962. COAC. Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, Fondo Bonet.

[202] Ver Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, Iconografía, Liturgia (*Madrid: Infinito, 1994).

[203] Presupuesto firmado por el escultor en diciembre de 1962**.** COAC. Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, Fondo Bonet.
José Luis Alonso Coomonte (Benavente, Zamora, 1932). Nació en una familia de carpinteros. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y en 1960 fue seleccionado para representar a España en la Bienal de Arte Sacro de Salzburgo obteniendo la Medalla de Oro en Escultura. En 1962 regresó a Madrid donde con Carlos Muñoz de Pablos y Francisco Argüello creó Gremio 62.

y en ellos se ubican los elementos simbólicos que fueron realizados, sobre los diseños de Bonet, por el artista plástico valenciano Ricardo Bastid.[204]

El ingreso se realiza por un hueco de 2,40 metros de altura definido por otro triángulo equilátero, que adquiere aspecto trapezoidal al incluir el zócalo. A la izquierda de la entrada se ubica el baptisterio, una pequeña pila de hormigón que atraviesa virtualmente el muro, referencia del sacramento bautismal, rito iniciático por el cual se participa de la Iglesia. El signo está apoyado redundantemente por la frase *per baptismum ingresimur in eccleciam*.[205] Del lado interior, tanto el pilón como las palabras *principium vitae gratia* refieren al otro sacramento de iniciación, el Orden Sagrado por el cual son investidos los sacerdotes.[206]

Además de estos dos ritos de incorporación, la palabra de Cristo es la que marca el camino tradicional de comunión eclesial, de modo que sobre la puerta, en la mediana del triángulo formado a partir del dintel, se colocó una cruz griega donde se lee en grandes letras *Iesus Christus* y más arriba, sobre el ángulo superior un hueco donde una campana debía llamar a los fieles. Así, el tímpano del acceso está dedicado a Jesús, la segunda persona de la Trinidad simbolizada por la cruz del lado exterior y en la cara interna por el Crismón. En esta zona, y aprovechando el espacio generado por la proyección del testero, se ubicó la tribuna para el coro, de 3,5 por 5 metros, a la que se accede por una compacta escalera caracol.[207]



En el crucero, el testero orientado al este está dedicado a la primera hipóstasis trinitaria: Dios Padre. Interiormente, un signo compuesto por un círculo central y dos triángulos a los lados y debajo, los doce

[204] Ricardo Bastid (1919–1966) era un pintor y escritor nacido en Valencia que se exilió en Argentina a mitad de la década de 1950. En 1962 estaba realizando otros diseños para Bonet, entre los que destacamos la Galería de las Américas en Mar del Plata. Carta de Bastid a Bonet, fechada en Buenos Aires el 22 de noviembre de 1962 (COAC. Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, Fondo Bonet).

[205] En latín: «Por el bautismo se ingresa a la Iglesia».

[206] En latín: «Principio de la vida de gracia».

[207] La ubicación de la *Schola Cantorum* sobre la entrada de las iglesias era un recurso utilizado en las iglesias barrocas.

Bautisterio. Fachada norte, exterior.
Crismón. Timpano norte, interior.

atributos de la divinidad organizados también según un patrón triangular.[208] Del lado exterior, al mismo elemento se le agregaron las letras alfa y omega y siguiendo el libro del Apocalipsis las palabras *principium et finis omnium rerum*, Cristo es el principio y el fin en donde se origina y culmina la historia.[209] Esta unidad del Padre y del Hijo demuestra un conocimiento profundo del dogma trinitario, particularmente según las enseñanzas de San Agustín.

El testero oeste se dedicó al Espíritu Santo, la tercera persona. En el interior está representado por una geométrica figura de paloma y sus siete dones *intelligentia, pietas, sciencia, consilium, fortitud, sapientia, timor dei* se leen debajo.[210] En el exterior, una figura similar se apoya sobre un círculo y las palabras latinas rezan *piritus sanctus, implet universum omne*.[211] Sobre la pared del fondo, que hace las veces de ábside, el signo se define por un triángulo equilátero que alberga los tres símbolos de las personas divinas ya usados en los otros tímpanos, aunque levemente transformados. Más abajo se lee la frase *trinus et unus*. Del lado exterior la misma forma, pero ahora con los símbolos de las tres hipóstasis en los vértices exteriores del triángulo reafirma el principal Kerygma de Cristo, esto es, que Dios es un ser único que existe simultáneamente como tres personas distintas.



Con esta insistencia en el triángulo como forma primordial que compone el espacio y las repetidas alusiones trinitarias, no hay que ser un experto exégeta para deducir que todo el edificio es un canto explícito al más importante dogma católico. Podríamos tal vez sospechar que a este discurso teológico escrito en hormigón armado le faltase la referencia mariana. Sin lugar determinado, esta se encuentra en toda la obra, invisible de tan repetida y velada en la trama que vemos en las zonas ciegas. La palabra «María» está rehundida en cada una de las placas que se desfasan de las contiguas y

[208] Escrito en latín: *sanctus, bonus, aeternus, paciens, fidelis, verax, justus, sapientissimo, misericors, omnipresent, omnipotent, omnisciencs*: santo, bueno, eterno, paciente, fiel, verdadero, justo, sabio, misericordioso, omnipresente, omnipotente, omnisciente.
[209] Libro del Apocalipsis (Ap.1,17; 22,13).
[210] En latín: «Inteligencia, piedad, ciencia, consejo, fortaleza, sabiduría, temor de Dios».
[211] En latín: «Espíritu Santo, inflama al mundo»

se vuelve legible en un ciclo continuo. De este modo y comenzando por el acceso, «las marías» parecen animarse y girar velozmente por todo el espacio, tanto interior como exterior. El edificio entona el Salve.

Bonet exploró en esta obra el simbolismo de la geometría e incluyó gran cantidad de signos que eran en extremo redundantes para alguien mínimamente formado en temas religiosos. Sin embargo no le parecieron lo suficientemente elocuentes y como le ocurrió a Payssé, también necesitó de la palabra. Los textos fueron incorporados hacia 1962, fecha en la que ya se habían completado los murales del campanario y de las fuentes del Seminario Arquidiocesano, cuando la obra ya había sido muy difundida en la prensa local y estaba siendo comentada elogiosamente por los críticos argentinos.

La relación entre ambos casos parece muy posible y tal vez una discusión similar a la de Toledo haya tenido lugar en el estudio de Bonet a propósito de la Capilla de Soca, aunque cabe destacar las diferencias: aquí la comunicación está velada por el uso del latín y por una tipografía que dificultaba bastante la lectura.

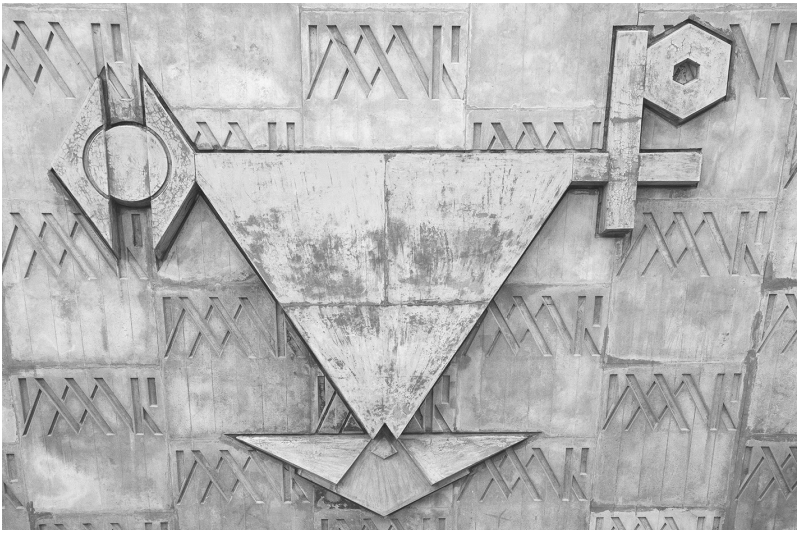
La iglesia es parte de un conjunto mayor que incorporaba el exterior para procesiones pascuales. En la zona posterior del predio se definió un muro de 36 metros de largo como soporte de un Via Crucis que nunca llegó a realizarse, pero que Bonet pensaba fabricar en Madrid para controlar mejor la ejecución. Las catorce estaciones fueron dibujadas por el arquitecto siguiendo el simbolismo que comanda toda la composición del edificio. El muro contiene hacia el sur una galería abierta con destino incierto, con una pequeña habitación y un baño en el extremo oeste.

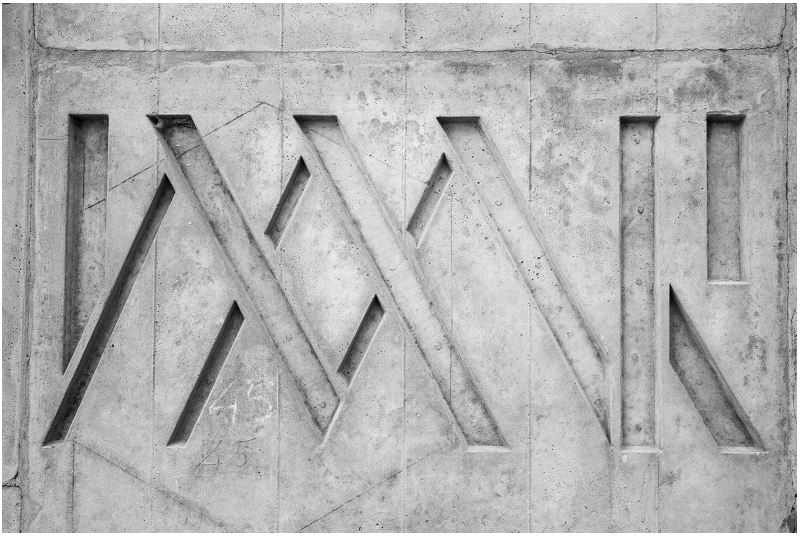


Las plantas y cortes del proyecto fueron completados en el estudio de Buenos Aires entre junio de 1962 y enero de 1963 bajo el control de la arquitecta argentina Marta Allio, a cargo de la dirección de obra.[212]

[212] Durante el proceso de la obra Bonet había estado ausente varios meses por sus compromisos en España, trasladándose allí definitivamente en 1963. Desde su radicación en Barcelona había dejado la supervisión de las obras que se estaban realizando en el Río de la Plata a Justo Solsona, Ernesto Katzenstein, Marta Allio y Nélida Gurvich. Marta Allio fue quien firmó la correspondencia con Bonet, donde se informa del avance de las obras del Banco del Plata, del edificio de la Galería de las Américas en Córdoba y la Galería Arax en la calle Florida, además de la Iglesia de Soca COAC. Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, Fondo Bonet.

Símbolo de Cristo. Tímpano este, exterior.
Símbolo del Espíritu. Tímpano oeste, exterior.







Símbolo de la Trinidad. Tímpano sur, exterior.
Placa de las Marías.

Los planos de estructuras están firmados en julio de 1962 por el calculista Jorge Bermúdez, de la empresa uruguaya de ingenieros Jorge Bermúdez y Mario Simeto. Esta firma se ubicó como una de las más importantes del período y tuvo a su cargo las estructuras de importantes edificios de Montevideo.[213] Aunque contaba con un equipo de aproximadamente quince técnicos, las decisiones eran tomadas exclusivamente por los directores, de modo que los colaboradores se dedicaban solamente a completar los planos. A diferencia de otros estudios asesores, la empresa de Bermúdez y Simeto requería que el arquitecto trajera completamente definido el proyecto con una propuesta estructural potente sobre la cual se ajustaban las dimensiones, armaduras y anclajes.[214]

La estructura fue concebida por Bonet como un entramado triangular de vigas apoyadas en pilares inclinados de hormigón armado, empotrados en la cumbrera y en el zócalo. En los huecos se insertaron los marcos triangulares prefabricados que albergan los vidrios. Las caras macizas se resolvieron mediante losas de 10 centímetros de espesor a las que se adosaron planchas de hormigón por ambas caras de 0,95 m de ancho por 1,05 m de largo y 3,5 cm de espesor. Estas placas que contienen «las marías» abarcan la inscripción de una palabra y el espacio inferior y fueron colocadas comenzando por las exteriores que, por estar inclinadas hacia abajo, requerían mayor seguridad en la fijación. Como los marcos, fueron moldeadas en taller y se colocaron trabadas entre sí para evitar juntas horizontales de modo de obtener un plano uniforme.



[213] Calcularon la Caja de Jubilaciones del arquitecto Mario Payssé Reyes, el Sanatorio del CASMU de Altamirano-Villegas-Mieres, el Edificio Panamericano y el Ciudadela de Raúl Sichero. Más datos al respecto en Santiago Medero, *Los ingenieros y sus relaciones con la Arquitectura en Uruguay. Autonomías, dependencias, casos 1870-1980*, marzo 2010. Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura, Farq-Udelar, inédito.

[214] Entrevista a Mario Simeto, en Ruiz, Martínez y De León, *Memorias de una profesión silenciosa (*Montevideo: Facultad de Ingeniería, Udelar, 1997).

La construcción fue iniciada por la empresa uruguaya Clerc y Guerra a mediados de 1962 y estuvo a cargo de los constructores Jacobo Puzynin, de origen ruso, y Simón Leosky, polaco, ambos expertos en la obra de hormigón armado.[215] La fundación del edificio se resolvió mediante pilotes de hormigón hincado y fue ejecutada por la empresa Pilotes Franki Uruguaya, que se ubicaba entre las tres más destacadas empresas piloteras del país.[216]

En noviembre se comenzaron a llenar los encofrados, los marcos de hormigón prefabricados ya estaban terminados y se encontraban a pie de obra. En marzo de 1963 la iglesia tenía el techo terminado y en mayo se comenzó la construcción de las cuatro caras macizas. Fue en esta etapa, en junio o julio, que Bonet recorrió la obra, quizá por última vez.

En noviembre de 1963 ya estaba libre de encofrados pero se paralizó por más de un año retomándose en abril de 1965, fecha en la que se completaron los tímpanos. A fines de 1965 aún no se habían colocado los vidrios.

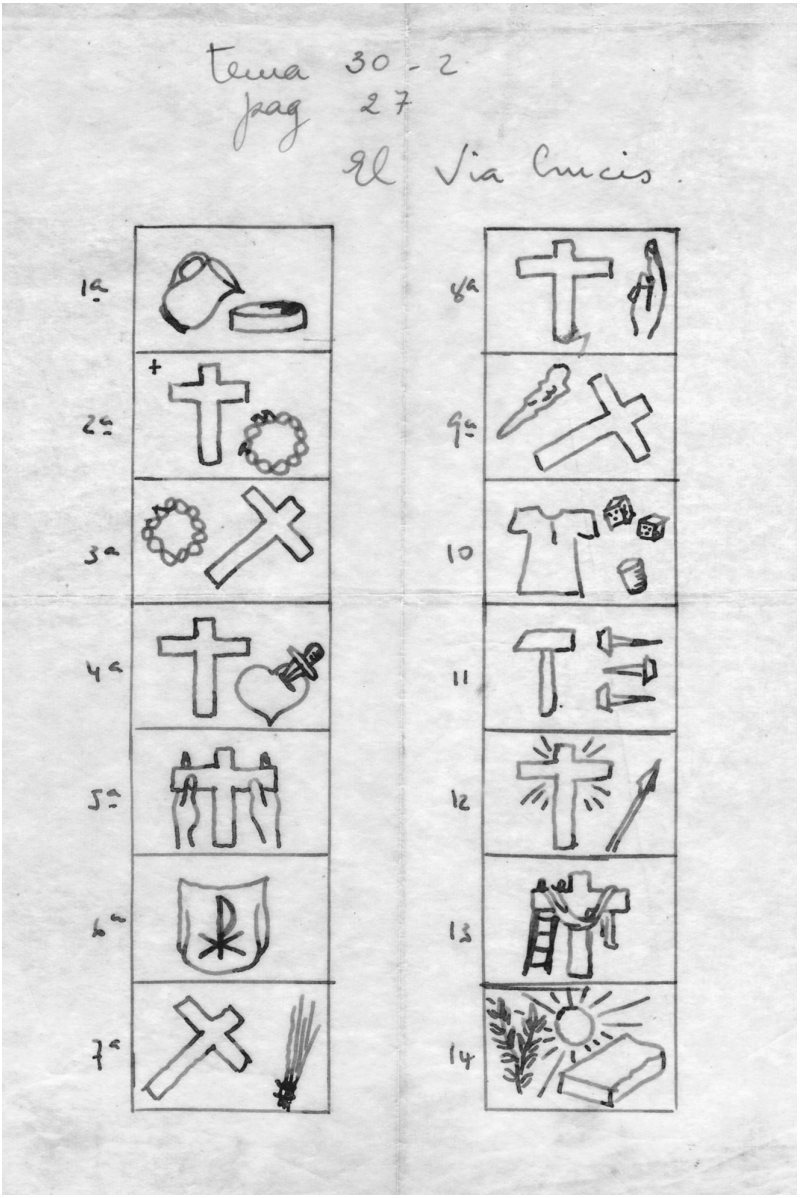
**La cristalera gótica**

Bonet había concedido gran importancia a los cristales ya que en ellos residía buena parte del efecto final y encontrar los adecuados fue una tarea difícil, que comenzó en 1962. Siempre pensó en adquirirlos en España a pesar de las dificultades que ocasionarían su importación y traslado, además de las posibles diferencias de acoplamiento a los marcos de hormigón. Finalmente se compraron 2.900 piezas especiales de vidrio Duxcrom a la empresa Padrós SA de Barcelona que fueron fabricadas en el taller Regiopistrina de Molins de Rey en



[215] Raúl Clerc y Héctor Guerra eran destacados proyectistas que formaron una empresa constructora con una gran actividad en la década del 60. Contaban con Puzynin y Leosky para realizar la estructura y trabajaron con los ingenieros Bermúdez y Simeto en varias obras de estos años. En todas ellas la forma se determina a partir de la relevancia atribuida a la estructura de hormigón armado.

[216] Pilotes Franki Uruguay SA fue fundada en 1941 como sucursal de La Compagnie Internationale des Pieux Armés Frankignoul, SA (Franki); las otras dos empresas eran Viermond, de Leonel Viera y Luis Mondino, y la de Dieste y Montañez.




Imágenes del Via Crucis. COAC. Arxiu Històric d´Arquitectura de Barcelona. Fondo Bonet.

colores violeta, verde y ocre-naranja.[217] Miden aproximadamente 36 centímetros de lado y 2 de espesor para resistir el granizo; en total pesaron aproximadamente 7.500 kilos. Es probable que hayan sido colocados en 1966, aunque no hay datos precisos al respecto.

Bonet colocó unos vidrios similares pero de forma circular en La Ricarda, la casa de Barcelona construida en los mismos años que la capilla, entre 1958 y 1963. Además del verde, amarillo y violeta allí se incorporaron vidrios azules, los que generan un tipo de luminosidad en cierta medida comparable.

En 1978 Bonet afirmaba que en Soca había deseado «crear un espacio imaginativo, donde el color envolviera enteramente al hombre. Por eso la importancia de los cristales, también de forma triangular. Los tres colores que elegí para utilizar simultáneamente fueron el verde, el amarillo y el rojo siena. La iglesia, en su totalidad, resulta así como una cristalera gótica».[218] Ciertamente, el arquitecto obtuvo el impacto buscado ya que el interior presenta evidentes referencias medievales. La luz se descompone por efecto de los cristales polícromos generando impresiones variables sobre la tracería estructural, recordando, no tan lejanamente, al gótico-flamígero.

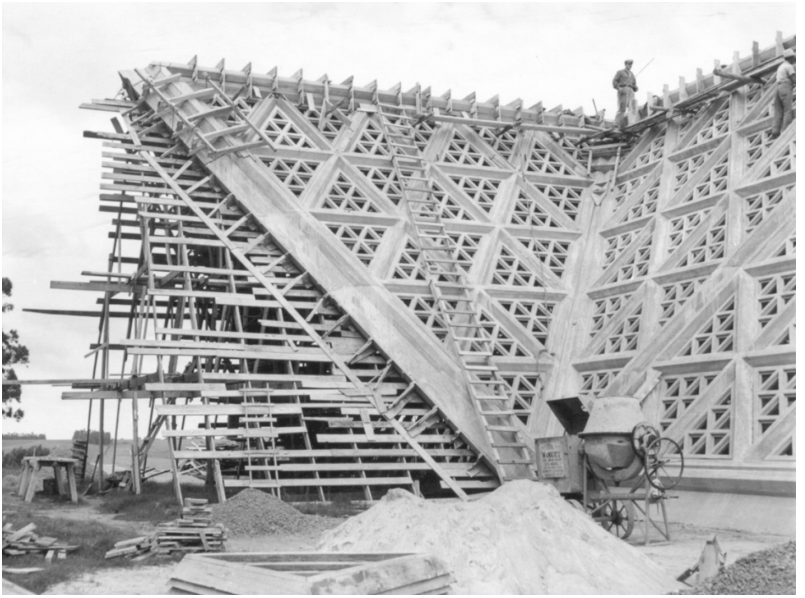
A pesar del éxito del proyecto, de la singularidad del objeto y de la relevancia internacional del autor, la iglesia nunca llegó a consagrarse y quedó abandonada prácticamente sin mantenimiento, utilizada como depósito durante muchos años.[219]



[217] La empresa Padrós fabricaba piezas de vidriería artística en el taller Regiopistrina en Molins del Rey. Fue fundada por Santiago Padrós Elías (1918-1971) un escultor catalán, ceramista y pintor, autor del mosaico que corona la bóveda principal del Valle de los Caídos, completada en 1951.

[218] Entrevista realizada por H. Schvartzman y G. Natanson en Barcelona en 1978, en Katzenstein, Natanson y Schvartzman. op. cit.

[219] En 1997 fue adquirida por el empresario italiano Mario Ortolani y fue recuperada parcialmente por el arquitecto William Rey. En 2007 alojó la exposición «Susana Soca y su constelación vistos por Gisèle Freund» en homenaje a la poeta realizada al cumplirse el 130 aniversario de la localidad de Soca. Luego volvió a ser clausurada.



Realización de estructura. COAC. Arxiu Històric d´Arquitectura de Barcelona. Fondo Bonet. Tímpano sur, interior.

**Sobre la génesis del proyecto**

Volvamos a los párrafos en que señalábamos que era poco relevante para la comprensión de la obra la consideración del cliente. Del estudio de los documentos es posible afirmar que la peculiar iconografía utilizada no tuvo relación directa con Susana Soca, ya que fue definida tiempo después de ocurrida su muerte. Respecto a la lógica general del proyecto no es posible descartar del todo la incidencia de sus ideas estéticas ya que la tradición oral remite al interés de la poeta en obtener una síntesis entre el triángulo, símbolo de la trinidad, con la cruz del martirio. De todos modos, esa posible implicancia quedaría reducida a la selección inicial de un esquema formal basado en dos figuras que, por otra parte, son constantes en la tradición arquitectónica cristiana.

Más interesante resultaría considerar la relación de Bonet con Dieste, la posible incidencia de Esther de Cáceres y la de otros intelectuales católicos uruguayos y españoles que frecuentaba e, incluso, las referencias a otros edificios contemporáneos sin descartar en absoluto los casos analizados en este trabajo, dada la proximidad histórica y geográfica. Pero estas son hipótesis no verificables.

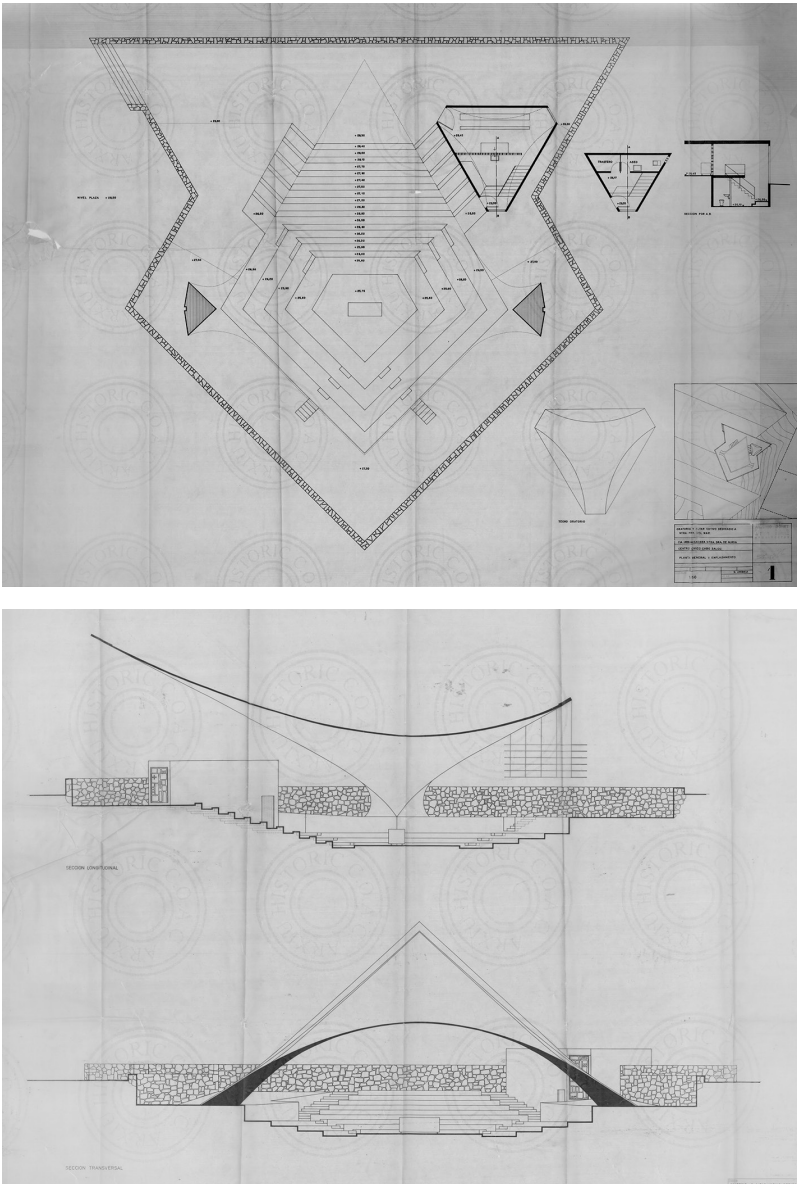
Con más certeza se puede derivar por otros proyectos de Bonet de la década del 60. El triángulo fue usado como elemento compositivo de la casa Rubió[220] y especialmente en uno menos conocido, también con programa religioso.



En 1961 diseñó un oratorio y altar dedicado a Nuestra Señora del Mar para la compañía urbanizadora Nuestra Señora de Núria, en Port Salou, Tarragona.[221] En este caso la planta fue definida por medio de dos triángulos unidos por la base, uno equilátero de 15 m de lado, el otro isósceles de 10m. Consistía en una capilla abierta cubierta por una estructura de hormigón en forma de paraboloide hiperbólico,

[220] Vivienda unifamiliar construida en Salou en 1961.

[221] A juzgar por los documentos, es probable que en ese mismo año se planteara la posibilidad de rehabilitar el convento medieval de San Francisco en Montblanc, también en Tarragona.



Nuestra Señora del Mar, Port Salou, 1961. Planta y cortes. COAC. Arxiu Històric d´Arquitectura de Barcelona. Fondo Bonet.

con el presbiterio ubicado centralmente y descendido 10 escalones desde el nivel de la plaza.[222]

Este proyecto expresa el conocimiento que Bonet tenía de la arquitectura religiosa alemana y de las prerrogativas acerca de la ubicación de los fieles en torno al altar como parte de una transformación de la celebración litúrgica. No es menor el hecho de que se trate de una capilla abierta, característica de los sitios de peregrinación ni el hecho de que sea un elemento caracterizador de una plaza, que es, además, el centro de la urbanización.

Aunque parezca extraño, las singularidades presentes en la Capilla Santa Susana parecen manifestar un marcado interés de Bonet en la comunicación, que fue, además, sostenido en el tiempo. Esta idea se apoya en un dato relevante. El proyecto de la iglesia ya se encontraba completamente definido por Bonet varios años antes para otro emplazamiento, la unidad vecinal para los obreros de la fábrica Textil Oeste SA (TOSA) de San Justo en la provincia de Buenos Aires. En el archivo del arquitecto se conservan los documentos gráficos completos y una memoria descriptiva pormenorizada de este proyecto, fechados en 1952.

La textil era propiedad del industrial Carlos Levin y la relación entre ambos fue fecunda. En 1955 comenzaron a editar la revista *Mirador* dedicada a la difusión del diseño industrial y en 1962 Bonet le diseñó y construyó una casa en Olivos, en la provincia de Buenos Aires.



Fue a comienzos de 1952 cuando Levin encargó a Bonet la definición del conjunto habitacional para los obreros de TOSA.[223] Como se indicaba en la memoria, el proyecto se basaba en la manzana vertical en sustitución de la manzana tradicional de borde cerrado. La unidad vecinal reunía las cuatro funciones de la grilla propuesta por los CIAM.

[222] La propuesta no se materializó pero la solución estructural reapareció en otros proyectos posteriores, como la cubierta del patio central de la zona comercial de la Galería Rivadavia en Mar del Plata construida en 1963. COAC. Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, Fondo Bonet.

[223] Carta de Levin a Bonet fechada en enero de 1952. COAC. Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, Fondo Bonet.

Conjunto habitacional Textil Oeste S.A. Vistas de la plaza con la iglesia. COAC. Arxiu Històric d´Arquitectura de Barcelona. Fondo Bonet.

Así, para habitar, se definían tres bloques de 160 metros de largo por 16 de ancho y 40 de alto que se despegaban del suelo por medio de pilares. Los bloques se orientaban a medios rumbos para asegurar el asoleamiento de todos los ambientes durante todo el año. Las cuatro calles de la manzana histórica se superponían en altura dando acceso a las viviendas situadas en tres niveles distintos, el propio, el inmediato superior y el inmediato inferior, determinando 12 pisos. Las calles estaban comunicadas entre sí y con el parque inferior por medio de ascensores. Como los habitantes eran obreros de la fábrica textil, muy próxima, los desplazamientos máximos hacia el trabajo no superaban los 15 minutos a pie. Esto no impedía que se diferenciaran las vías para peatones de las destinadas a los automóviles.

Las actividades recreativas de los habitantes se alojaban en edificios unidos por paseos cubiertos mediante bóvedas cáscaras con las que se vinculaban los bloques, determinando un espacio exterior central a modo de plaza principal. A los equipamientos para alojar actividades sociales, deportivas, comerciales y educativas se agregaba el cultivo del espíritu. Así, según afirmó Bonet, una «iglesia» fue proyectada y ubicada en un lugar cercano a la gran plaza, perpendicularmente a uno de los paseos cubiertos que podría entonces utilizarse como atrio. En la memoria Bonet escribió que la iglesia había «sido concebida a base de una estructura triangular, de tal manera que partiendo de una planta totalmente rectangular, esta forma se convierte en una gran cruz en el espacio. Esta constituida íntegramente por un gran vitreaux violeta, verde y amarillo-anaranjado».[224]



Como se puede apreciar en la imagen, la iglesia diseñada para TOSA es idéntica a la de Soca y, aún con los testeros sin definir, está muy claro que fue una transposición de un encargo a otro. La preocupación por la elocuencia de la forma abstracta no hizo más que aumentar con la ejecución.

[224] Programa del Conjunto Habitacional TOSA. COAC. Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, Fondo Bonet.

Abordar el proyecto de 1952 requiere de una bifurcación, en apariencia algo divergente en el análisis de la capilla pero que, sin embargo, resulta esclarecedor. Por un lado, porque el edificio está ya completamente determinado en él y, al estar muy bien documentado, parece desarticular la hipótesis de la relevancia de la poeta uruguaya. Permite, por otra parte, preguntarse por la incidencia del cliente de Bonet en la definición formal de la iglesia, no ya la construida en Soca, sino la proyectada para TOSA en 1952 e incluso si efectivamente ese pudo haber sido el destino del edificio.

Si bien es cierto que resulta un programa algo dudoso para un conjunto habitacional promovido por un industrial, desarrollista, judío y comunista, también lo es que otras urbanizaciones proyectadas por Bonet para Buenos Aires, e incluso por otros arquitectos incorporaban un edificio religioso como elemento central de la composición.[225] Más importante, el caso indica que algunos de los elementos que se explicitaron en Soca, la posible crisis semántica y las referencias góticas se iniciaron en los 50 y permanecieron al menos durante 15 años en el pensamiento de Bonet, trascendiendo la pequeña obra en Uruguay.

Nos permite, además, enlazar las decisiones estructurales de ambos proyectos y revisar Soca a la luz de TOSA. En los bloques de vivienda la estructura alveolar tabicada de los pisos superiores era recibida por cuatro pilares que se empotraban en unos cortos «troncos». Bonet utilizó una solución similar en las unidades proyectadas para el conjunto Barrio Sur de San Telmo de 1956,que se materializaron años después en el edificio Mediterráneo, construido en Barcelona en 1963.[226] En la capilla, una versión atrofiada de similares «troncos» recibe dos o tres pilares, en una solución que resulta ahora bastante familiar.



[225] Como sucede en la citada urbanización de Port Salou, en Tarragona, de 1961 en la que se incluyó un oratorio y altar dedicado a Nuestra Señora del Mar, y en el plan de Urbanización y Remodelación de la zona sur de San Telmo.

[226] Ver F. Liernur, «Las políticas de vivienda de la 'Revolución Libertadora' y el debate en torno al proyecto para el Barrio Sur» en *Block, Argentina años 50* (Buenos Aires; julio 2011), n.º 9.

En Soca, Bonet puso en práctica una estructura que había sido pensada varios años antes buscando extraer y potenciar los contenidos plásticos del hormigón armado; contó para ello con expertos calculistas y constructores uruguayos.[227] Algo similar había ocurrido en 1946 con las bóvedas de ladrillo.

.



[227] Es posible confirmar que los pilares triédricos de Soca guardan relación directa con los tetraédricos de TOSA siguiendo el derrotero de los ingenieros que calcularon la estructura de la iglesia, Bermúdez y Simeto. Con seguridad fueron ellos los que transmitieron esta solución a otros arquitectos con los que trabajaban por esos años. El estudio de Gómez Platero y López Rey realizó la mayor parte de sus obras con estos ingenieros y con la constructora Clerc y Guerra. El interés escultórico que Bonet le asignaba a la estructura aparece en varias obras de estos dos arquitectos, especialmente en el proyecto para el edificio de apartamentos El Ombú, a comienzos de la década del 60. El bloque es casi idéntico a las unidades del conjunto TOSA si bien se puede apreciar una más cuidada atención plástica que elimina el tronco inferior enrasando el tetraedro con la superficie del terreno al tiempo que se elimina la isotropía de la lógica estructural para definir los accesos en la planta baja de la torre.

## Epílogo

Al considerar los edificios religiosos conjuntamente, formando parte de un sistema, se logra evitar su extrañamiento e interpretarlos en su marco cultural, significativo en lo relativo a la producción arquitectónica del país en el período 1950–1965. Así es posible arriesgar que fueron la cristalización de discusiones de la época y que manifestaron la posición de un sector de la cultura arquitectónica, de un grupo intelectual con fuertes vínculos políticos e ideológicos. Transformados en documentos materiales, las iglesias evocan el pensamiento de aquellos que entendían al arquitecto como un maestro constructor y afirmaban el valor sagrado del acto de la construcción en una posición muy cercana a Ruskin, tan leído en los años 50. Contrarios a la desacralización, los arquitectos católicos o humanistas llegaron a conformar un grupo identificable que negaba el valor de mercancía de la arquitectura y buscaba oponerse a la lógica del capital.

Para entender mejor la ubicación de este grupo en su contexto histórico recordemos aquí que las tres obras analizadas pertenecían a una serie numerosa, resultado del optimismo con el que el clero y las comunidades religiosas enfrentaron el futuro de la Iglesia Católica. La actividad constructiva que llevaron adelante los fieles laicos continuaba la acción expiatoria y filantrópica que venían realizando de manera sistemática desde la mitad del siglo XIX.[228] Las contribuciones que los laicos destinaban a la institución aumentaron considerablemente al crecer sus ganancias debido a la favorable situación económica del Uruguay de la posguerra, que se mantuvo algunos años después de terminada la Guerra de Corea.



El empuje económico que permitió la proliferación de edificios religiosos determinó también otras concreciones de importancia. En el mismo período se realizó gran parte de la obra pública y los principales edificios de vivienda en altura de la Rambla de Pocitos, del centro de Montevideo y de Punta del Este, balneario que asistía entonces a su primer impulso urbanizador.

[228] Sobre la actuación de estos grupos ver Raúl Jacob, *La quimera y el oro* (Montevideo: Arpoador, 2000).

Las décadas del 50 y 60 fueron los años del gran despliegue de la Arquitectura Moderna en Uruguay y los edificios que se estudiaron en los capítulos anteriores compartían con las obras seculares preocupaciones disciplinares que caracterizaban el momento histórico, dentro y fuera de fronteras.[229] El racionalismo estructural, la valoración escultórica del sistema portante y el respeto por las cualidades constructivas de los materiales son evidentes en todas ellas y dependían de las enseñanzas recibidas.[230] La noción de la arquitectura como obra colectiva, la integración de las artes, la obsesión por la geometría y hasta la aplicación de la Divina Proporción fueron consideradas también, aunque con diferentes grados de compromiso intelectual.[231]

Sin embargo, las iglesias se apartaban radicalmente de ellas en tanto preservaban un sistema productivo de base artesanal, integrando técnica y arte en un intento de recrear la obra total y manipulando las formas confiando en su dimensión simbólica explorando, o más bien desconfiando, de los límites expresivos de la abstracción.[232] Suponían una precavida toma de distancia respecto del aceleramiento de los procesos productivos manteniendo en cambio ideas tradicionales, como el valor sagrado de la construcción y su capacidad para transformar la vida de los hombres y un encantado relacionamiento con el mundo creado.



[229] L. C. Artucio, op. cit.

[230] Una directa relación entre la técnica constructiva, la naturaleza de los materiales y la lógica formal se sostenía desde comienzo del siglo como la verdadera esencia de la arquitectura. Contrariamente los velos, las simulaciones y la falsa apariencia fueron reiteradamente acusados de antiéticos y engañosos aludiendo a motivos diferentes, económicos, simbólicos o ideológicos.

[231] Con excepción de los edificios de García Pardo, en la mayoría de los casos seculares la integración de las artes era muy tímida y estaba reducida a la incorporación de uno o dos murales en los accesos de los edificios de vivienda colectiva, pinturas, frescos o mosaicos en algún muro interior de las obras públicas. La sección áurea fue usada incluso por un arquitecto absolutamente pragmático como Raúl Sichero.

[232] En la Capilla Santa Susana se usaron elementos prefabricados, pero de todas formas el resultado final dependió de la maestría de un artista del hormigón armado como Jacobo Puzynin.

En el lapso que insumieron los encargos estudiados el contexto del país se modificó y las ideas que las iglesias afirmaban pueden considerarse como epigonales en un escenario que comenzaba a transitar por el camino sin retorno de la producción capitalista. Desde este punto de vista el programa religioso brindaba una ocasión inmejorable para manifestar posiciones divergentes. Las particulares necesidades utilitarias, especialmente las de tipo simbólico, evitaban *per se* que la arquitectura resultante fuera absorbida fácilmente por los valores «grises» de la economía monetaria.[233]

La singularidad de las iglesias y su naturaleza sacra se presentaba como una señal, tal vez un acto de resistencia privilegiado que buscaba, si no impedir, al menos recordar que la disciplina no siempre debía introyectar la lógica del dinero basada en el cálculo, el anonimato, la objetividad y la masificación.[234] Desde este punto de vista quizá entonces estas obras puedan considerarse como el producto material de una reacción ideológica, una toma de posición que algunos profesionales mantuvieron enfrentados al nuevo escenario de posguerra. O, más precisamente, tal vez hayan sido la ocasión a partir de la cual establecer un frente de opinión contrario a otros sectores en el marco de una sociedad que comenzaba a fragmentarse irreversiblemente y que se transformó en el lapso de estos 15 años.



Entre 1950 y 1965 Uruguay asistió a sucesivas crisis sociales, económicas y políticas que desembocaron en revueltas sindicales, lucha armada y represión militar. La arquitectura no fue en absoluto ajena a estos conflictos, no solo los reflejó sino que los aumentó notoriamente y la Facultad, muy politizada, fue escenario de los

[233] G. Simmel, «Las grandes urbes y la vida del espíritu», *El individuo y la libertad (*Barcelona: Península, 1986).

[234] Recordemos que Dieste dedicó al menos tres días por semana al control de la ejecución de Cristo Obrero y regaló sus altos honorarios de experto «ad mairorem Dei gloriam». Su concepción del trabajo redentor se oponía al abstracto y alienante y la construcción debía hacer feliz al obrero para permitirle «hablar con las estrellas». El dinero que Payssé donó para construir el bautisterio del Seminario de Toledo y los magros honorarios que Bonet recibió por la Capilla Santa Susana eran una manifestación por demás elocuente de que para ellos la arquitectura no era una «vulgar» mercancía.

debates más importantes de la época y de la acción de grupos enfrentados tanto ideológica como disciplinarmente.

Al comenzar la década del 60 parece claro que la cultura arquitectónica uruguaya estaba dividida en tres grupos bien definidos si se considera el ámbito de pertenencia prioritario de los profesionales, el concepto de arquitectura que manejaban, los métodos que sostenían y el posicionamiento político-económico. El formado por humanistas católicos y terceristas enfrentaba sus posiciones a las sostenidas por otros dos. Uno de ellos estaba compuesto por profesionales sin vínculos con la enseñanza y de fuerte ideología liberal. Para ellos la arquitectura se definía fundamentalmente en la escala edilicia y aprovechaban las oportunidades crediticias de una banca blanda para destinarla a la construcción de oficinas y viviendas en altura tomando como referencia la arquitectura norteamericana de posguerra. Otro sector se integraba por radicales de izquierda, en su mayoría trotskistas y miembros del Partido Comunista que defendían la vía científica para el ordenamiento del territorio, la planificación de la sociedad y la inserción de los arquitectos en las oficinas públicas. Tenían una presencia dominante en la Facultad de Arquitectura, definieron el Plan de Estudios de 1952 que se mantuvo vigente por 50 años y controlaron la enseñanza hasta la intervención militar de 1973.



Los humanistas, además de encargarse de la arquitectura religiosa, tuvieron una fuerte presencia en la producción de viviendas sociales. Ya se ha señalado la incidencia que tuvo Horacio Terra Arocena como presidente del INVE. Pero los importantes fondos de que disponía el Instituto fueron viabilizados cuando Juan Pablo Terra incluyó el capítulo sobre cooperativismo en la *Ley de vivienda* de 1968, redactado junto a los arquitectos Miguel Cecilio y Mario Spallanzani. A partir de ese año estos últimos trabajaron en el instituto técnico Centro Cooperativista Uruguayo con Mariano Arana, Marta Cecilio, Jack Couriel y varios miembros del Núcleo Sol, asistiendo a la formación y mantenimiento de cooperativas de ayuda mutua para obreros de distintos sindicatos.[235]

[235] El Núcleo Sol fue una corriente de opinión de la que participaban, entre otros, los arquitectos J. Gadea, J. González, C. Herrera, J. Hinze, S. Laxalde, R. Lorente Escudero, R. Lorente Mourelle, A. Maslach, I. Singer.

Desde allí desarrollaron los conjuntos de ladrillo, tipologías dúplex y asociaciones urbanas pintorescas, deudoras de la imagen tradicional inglesa, el correlato urbano-arquitectónico de la vida doméstica, de la familia y de la comunidad. A partir de esta operación, la tecnología del ladrillo se asoció al compromiso social y a la resistencia política en tiempos de dictadura, sumándose a las convalidaciones de tipo regionalista.

Las ideas del grupo fueron además, a través de las investigaciones y la enseñanza del historiador Mariano Arana, las que sostuvieron muchas de las interpretaciones realizadas a partir de fines de los años 70. Quizá por considerarlos obvios, por estar inmersos en idéntico universo de sentido y comulgar con las mismas valoraciones, o su misma ideología, los puntos de vista que comandaron las acciones no fueron explicados. Sus estudios no presentan los valores que la arquitectura religiosa exponía, sino que los dieron por conocidas y entonces se centraron en otros elementos, como los factores técnicos o la materialidad.

Entre 1950 y 1965 se fue estableciendo un escenario complejo, polarizado por opciones políticas y disciplinares enfrentadas. El tramo que se abrió con un optimismo exultante y se clausuró con la crisis bancaria de 1965 fue el último capítulo de la historia uruguaya signado por la certeza de ser una Suiza en América. En esos años se desarticularon ideas y surgieron nuevos fundamentos y es allí donde deben buscarse las raíces de las valoraciones posteriores, el inconsciente de la arquitectura del Uruguay contemporáneo.

**Apéndice. Sobre Mario Payssé**

Toda la obra de Payssé explicitaba su interés por la captación sensible de las proporciones y la potencia creadora de la geometría, interés que era compartido con otros arquitectos y diseñadores activos entre 1950 y 1965. Dan cuenta de esto los vínculos que estableció con los artistas del taller Torres García y los diseñadores concretos argentinos, los textos que se conservaron en su biblioteca y en los que basaba la enseñanza de proyectos en su Taller de la Facultad de Arquitectura, las teorías formales que construyó, las revistas que editó y sus escritos.

Entre julio de 1951 y diciembre de 1952 Mario Payssé tuvo a su cargo la dirección de la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos. En ese período, breve pero relevante dado que coincidió exactamente con los meses en que se definía el anteproyecto del Seminario de Toledo editó solo tres números.[236] Ya desde el diseño de las cubiertas es posible abordar las diferencias con los números anteriores y posteriores.[237] El primer número dirigido por Payssé se conformaba mediante una composición que tomaba como punto de partida una pintura de Piet Mondrian y una fotografía de un punto luminoso en movimiento tomada por la fotógrafa Jeanne Mandello.[238]

El número siguiente fue aun más elocuente. Sobre un trazado «mondrianesco» se ubicaron en el rectángulo superior trabajos de



[236] Entre julio de 1951 y agosto de 1952.

[237] El número 222 es el último dirigido por Juan Antonio Scasso, arquitecto director de la Oficina de Paseos Públicos. La tapa estaba presidida por una fotografía de los jardines del Parque Terra de Carrasco, imagen que formaba parte de una muestra que se había realizado en Washington para la Housing and City Planning de la UPA. El ejemplar número 226 presentaba vistas aéreas del barrio Reus y un anteproyecto de remodelación de la zona y estuvo a cargo de los arquitectos Alberto Canabal, Miguel Ángel Bellini, Miguel Gori Salvo y Oscar Brugnini.

[238] Jeanne Mandello (Francfort, 1907–Barcelona, 2001) emigró inicialmente a Francia en 1934 y fue fotógrafa de modas para grandes revistas del ramo. Hacia 1941 llegó a Montevideo donde trabajó como cronista de reuniones sociales, colaborando regularmente en las páginas de *Mundo Uruguayo*. Desarrolló su actividad independiente como artista enfrentada a la ciudad, la costa y el campo. Datos tomados de *Imágenes de una fotógrafa exiliada*, Catálogo de la exposición realizada en la Alianza Francesa en octubre de 2012.

estudiantes del curso de Dibujo y Estudio de las Formas que dictaba Payssé en los Preparatorios de Arquitectura del Liceo Francés, estudios de texturas, análisis de objetos en perspectiva y axonometrías, cuerpos tridimensionales, un dibujo al natural de cuerpos geométricos y como dejado al descuido un dodecaedro estrellado de veinte puntas.[239] En el rectángulo izquierdo, Payssé colocó una foto, también de Mandello, de una escultura de Eduardo Díaz Yepes para la casa del arquitecto Eduardo Leborgne y al centro el retrato de su esposa, tomado por Frangella, al que se le superpuso un trazado de Matyla Ghyka tomado de la página 57 de *Le nombre D'or*.[240]

La cubierta del número 225 estaba dividida en secciones que contenían una estructura espacial de un estudiante del curso de Composición de Formas del Taller Payssé, una foto de la maqueta de la confitería Americana de Vilamajó y la de una silla hecha por Eladio Dieste.

En estos tres números se incorporaron temas y referencias que no se incluían en los anteriores y que desparecieron en los siguientes. Fue recurrente el tema de la integración de la pintura y la escultura con la arquitectura tantas veces exigida por Torres García, se publicaron los murales de Torres en el Saint Bois, los de Fonseca en el Hipódromo de Las Piedras, los de Jonio Montiel en la escuela Francia, relieves de Pablo Serrano para el edificio de Anda, los de Antonio Pena para ANCAP y la Facultad de Ingeniería, motivos escultóricos de Edmundo Pratti para el cine Trocadero, de Ruano y Pietropinto y varios de Yepes. Intercaladas con las imágenes se publicaron citas de Mondrian, del monje benedictino Angelico Surchamp,[241] de André Lhote,[242] de Eric Gill,[243] de Torres García y de los artistas del Bauhaus.



[239] El dodecaedro estrellado era una de los cuerpos incluidos en Matyla Ghyka, *Le nombre D'Or. Libro 1, Les rythmes* (Paris, 1952), p. 46.

[240] Matyla Ghyka, op. cit.

[241] Angelico Surchamp nació en 1924 en Francia. Era un monje medievalista especializado en arte romano. Fue fundador de las *Éditions Zodiaque* en 1951, revista especializada en historia del arte, pintura, escultura y arquitectura medieval.

[242] André Lhote (Burdeos, 5 de julio de 1885–París, 24 de enero de 1962) fue un pintor francés vinculado al cubismo y miembro de la Section d'Or. Intentó adaptar el cubismo al clasicismo y sus obras denotan el más puro academicismo. En 1922 abrió una academia para difundir su pensamiento estético, ejerciendo de influyente pedagogo. Su obra teórica tuvo mucho peso en las décadas centrales del siglo XX.

[243] Arthur Eric Rowton Gill (Brighton, Sussex, 22 de febrero de 1882–Uxbridge, 17 de noviembre de 1940) fue un tipógrafo y escultor británico, mejor conocido por su aportación en el campo de la tipografía, donde creó su famosa familia de tipos Gill Sans.

Payssé explicitaba la relación con *nv Nueva Visión* en el número 225, donde aparecieron dos artículos tomados del primer número de la revista argentina de diciembre de 1951,[244] el del diseñador argentino César Jannello, «Pintura, escultura y arquitectura»[245] y «Los nuevos mundos de la arquitectura estructural», de Julio Pizzetti.[246] En *nv Nueva Visión* el texto de Jannello estaba acompañado de una fotografía del Palacio del Sultán Barmú del Alto Senegal, que aparecía como manifestación de la antigüedad del principio del revestimiento. El café Aubette de Van Doesburg de 1927, el Salón de Música de Kandinsky de 1931 y un interior japonés se presentaban como ejemplo de la integración de las artes en la arquitectura. La revista uruguaya ilustraba el mismo texto en clave local, con un relieve de Yepes para un monumento funerario y la estructura para una silla realizada por un estudiante. Mientras que el texto de Pizzetti en *nv Nueva Visión* sobre las bóvedas cáscara estaba acompañado de una imagen de las oficinas Johnson de Wright, en *Arquitectura* se ilustraba con unas maquetas de estructuras de hormigón, trabajos de los estudiantes Carlos Cortazzo y Mariano Arana.

La revista *nv Nueva Visión* llegaba a Montevideo a través de Hans Platschek, un pintor expresionista nacido en Berlín que había llegado a la ciudad en 1939 y que mantenía estrechos vínculos con los artistas y los arquitectos locales.[247] El primer número daba cuenta de la exposición de Max Bill en el museo de Arte de San Pablo, dirigido por



[244] La revista *nv Nueva Visión*, dedicada al diseño, comenzó a editarse en Buenos Aires entre 1951 y 1957. Estaba fuertemente vinculada el pensamiento de la Bauhaus, especialmente en el período de László Moholy–Nagy, recogiendo las propuestas de las vanguardias y buscando la síntesis de las artes. Estaba dirigida por Tomás Maldonado y Carlos Méndez Mosquera era el secretario editorial. Federico Deambrosis, *Nuevas Visiones* (Buenos Aires: Infinito, 2011).

[245] *Arquitectura*. Montevideo: SAU, julio 1952, n.° 225, pp. 30–31.

[246] *Arquitectura*. Montevideo: SAU, julio 1952, n.° 225, pp. 32–33.

[247] Hans Platschek (Berlín, 1923 – Hamburgo, 2000) empezó a estudiar en la Academia de Arte de Montevideo, se convirtió en el presidente de la Asociación de Estudiantes de Arte de Uruguay y fue uno de los editores de la revista de cultura *Clima*. Su primera exposición individual tuvo lugar en Montevideo en 1948 y hasta 1953 alternó su residencia entre Buenos Aires y Montevideo. En Montevideo se relacionó con González Almeida y Rodolfo López Rey y tuvo gran influencia en el pintor Vicente Martín. Después de su regreso a Alemania en 1953 conoció a Max Ernst, Raoul Hausmann, Tristan Tzara, Hans Arp y Asger Jorn en París. En 1955 se trasladó a Munich. La Escuela de Diseño de Ulm lo nombró para un puesto de profesor invitado en 1963.

Pietro Bardi. La arquitectura de Antonio Bonet construida en Uruguay ocupaba un lugar destacado. Respecto al Arte Concreto, se publicó un artículo de Maldonado «Actualidad y porvenir del arte concreto» ilustrado con dos de sus obras, una de Enio Iommi[248] y otra de Lidy Prati.[249]

El artículo de Ernesto N. Rogers sobre Max Bill afirmaba la voluntad de establecer la unidad de las artes plásticas. Rogers decía que su obra era «siempre reconocible por el severo control matemático de su fantasía, o mejor aun, por la integración de las partes en la totalidad según las leyes superiores de la armonía». Afirmaba que en sus formas se podía encontrar un esquema matemático: «Así, por ejemplo, descubriréis la sección áurea en una de sus claras composiciones tipográficas, la serie de Fibonacci en algunas de sus pinturas, la ecuación de Moebius en una de sus esculturas, del mismo modo que la relación entre las proporciones estáticas y estéticas en todas sus obras arquitectónicas».[250]

[248] Enio Iommi (Rosario, 20 de marzo de 1926) vivió en Buenos Aires durante su adolescencia. Se relacionó con las artes plásticas a partir de trabajar con metales en el taller artesanal de su padre. En 1945 realizó sus primeras esculturas concretas y al año siguiente se convirtió en uno de los miembros fundadores de la Asociación Arte Concreto-Invención. En 1946 firmó el *Manifiesto invencionista*, junto a su hermano Claudio Girola, Lidy Prati, Tomás Maldonado, Raúl Lozza, Manuel Espinosa, Edgar Bayley, Alfredo Hlito, Oscar Núñez y Jorge Souza. A comienzos de los años 50 empleó diversos materiales como alambre, aluminio, acero inoxidable o bronce. En 1952 integró el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina, junto a Hans Aebi, José Antonio Fernández Muro, Claudio Girola, Sarah Grilo, Alfredo Hlito, Tomás Maldonado y Miguel Ocampo.

[249] Lidy Prati (Resistencia, Chaco, 1921). En 1942 realizó su primera exposición en el Salón Peuser de Buenos Aires. Es autora de las viñetas para el único número de la revista *Arturo* publicada en 1944. En noviembre de 1945 integró la Asociación Arte Concreto-Invención y firmó el *Manifiesto invencionista* publicado en la revista *Arte Concreto* n.° 1, en agosto de 1946. Su obra explora un amplio repertorio de formas geométricas, bandas de colores y juegos de yuxtaposiciones. Trabajó como diseñadora, tanto en las artes gráficas como en el diseño textil y de joyas. Durante los años 40 participó en las exposiciones de la Asociación Arte Concreto-Invención y en 1950 integró la muestra *Arte Concreto* realizada en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires. En 1951 colaboró en la revista cultural *nv Nueva Visión*. En 1952 viajó a Europa, visitando varios países en donde tomó contacto, entre otros, con Max Bill y Georges Vantongerloo. A instancias de Aldo Pellegrini, en 1952, formó parte del Grupo de Artistas Modernos de la Argentina, junto a Maldonado, Hlito, Iommi, Claudio Girola, Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo y Miguel Ocampo, participando de las exposiciones realizadas en Buenos Aires, Río de Janeiro y Amsterdam.

[250] Ernesto N. Rogers, «Unidad de Max Bill», *nv Nueva Visión*, n.°1 (Buenos Aires: diciembre 1951).

Una nota final de Maldonado recordaba el cumpleaños de Georges Vantongerloo, artista que pudo superar a «De Stijl» y «rebasar las limitaciones del neoplasticismo, inaugurando un nuevo modo de entender la actividad pictórica y espacial». Maldonado reseñaba también la presencia de Vantongerloo en el Congreso de la Divina Proporción en Milán, en octubre de 1951, donde propuso expresar estéticamente *les dimensions non mensurables*.

Los intereses plasmados en la revista argentina son coincidentes con los de Payssé; al menos así parece según los libros de su biblioteca y los temas y textos que usaba como bibliografía de sus cursos en la Facultad.[251] Más de la mitad de los textos que poseía tienen por tema la estética, las artes y el diseño, escultura, pintura y arquitectura, varios son sobre las catedrales europeas y otros espacios religiosos, medievales o recién terminados, como el convento San Pedro Mártir, en Madrid.[252]

La existencia de gran cantidad de publicaciones de Torres García demuestra su interés por la pintura constructivista; en particular, son las teorías formales, la belleza de la geometría y la estética de las proporciones los temas que aparecen reiteradamente como manera



[251] En mayo de 2012 y vinculado a esta investigación se logró gestionar el ingreso del archivo privado de Mario Payssé al Centro Documental del Instituto de Historia de la Arquitectura. Consta de documentos gráficos, planos y maquetas, además de la biblioteca privada, con aproximadamente 170 libros con comentarios y reseñas detalladas en sus páginas.

[252] Que existan determinados libros en una biblioteca personal no es dato certero acerca de los intereses del propietario, eso es obvio; muchos pueden no haber sido ni siquiera abiertos, mientras que otros significativos pudieran no estar allí. Pese a esto, la biblioteca de Payssé permite mayores certezas, ya que en la mayoría de los textos realizó anotaciones, comentarios y observaciones en las páginas en blanco que los libros suelen tener al final, o subrayó las frases prolijamente con la tinta verde que usaba para todo. Es conocida la atención de Payssé hacia la arquitectura vinculada al entorno, la cultura de cada región. El interés queda demostrado los libros sobre arquitectura en el Uruguay, arquitectura prehispánica y la arquitectura mesoamericana, pero no olvidaba la necesidad de trascender lo local para alcanzar valores universales. Sobre este tema resultan interesantes los comentarios de MPR y el subrayado con tinta verde de la nota preliminar a cargo de Adolfo Salazar del texto *Poética musical* de Igor Strawinsky (Buenos Aires: Emecé, 1946).

de lograr la armonía entre lo funcional, lo técnico y lo plástico.[253] No faltan los textos sobre Max Bill y Tomás Maldonado, ni tampoco los más importantes arquitectos de su tiempo, como Richard Neutra, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright y Le Corbusier, muchos de ellos dedicados por los autores.[254]

Los cursos que impartía en su Taller de Anteproyectos, llamados de «composición pura», eran investigaciones libres con planos, colores y texturas, bastante cercanas al arte concreto, que pretendían desarrollar en los estudiantes un vocabulario plástico y visualizar la armonía, bella y justa proporción de las masas y volúmenes.[255] Su taller se caracterizó por la incorporación de cursos innovadores, como los estudios de resolución de estructuras en 1943, la integración del arte constructivo a los proceso proyectuales en 1946 con la consecuente renovación expresiva, los estudios socioeconómicos en 1947, la integración del estudio de las infraestructuras y acondicionamientos con la participación de técnicos especialistas en 1950 y los estudios prearquitectónicos espaciales en 1951.

Fue, además, el primer taller donde se buscó elaborar una «teoría para una mejor arquitectura en Uruguay» basada en las determinaciones del clima, los materiales, las técnicas disponibles, las costumbres, la sensibilidad y las posibilidades del medio artístico local. En este sentido, Payssé propuso cinco principios particulares para los edificios: la definición de espacios intermedios, abiertos pero cubiertos para posibilitar el uso del exterior incluso con lluvia o excesivo calor; la relación del 20% entre la suma del total de las aberturas y el total de las fachadas, una relación entendida como la más correcta dadas las razones climáticas, económicas, de seguridad y sensoriales; un imperativo respeto hacia los materiales de construcción, el aprovechamiento simple y racional de las posibilidades expresivas



[253] Payssé adquirió *Las teorías de la Arquitectura* de Borissavlievitch en 1950, un texto que solía usarse en la enseñanza cuando era estudiante.

[254] De todos ellos, Wright es el más destacado, con textos autobiográficos, biografías realizadas por distintos autores, libros referidos a la importancia de los materiales en su arquitectura, revistas de sus construcciones realizadas y proyectos, etcétera. En el caso de Le Corbusier, la mayoría de los textos son sobre temas urbanos.

[255] *Arquitectura*. Montevideo: SAU, julio 1952, n.° 224, pp. 32–37.

donde las texturas y los colores debían usarse para contribuir al carácter de cada obra; el uso obligado de la geometría, la sección de oro y las relaciones espaciales armónicas; y, el último, la integración de la escultura y la pintura a la arquitectura para lograr definir una nueva realidad plástica y constructiva, eliminando la noción de arte mural o artes aplicadas, quinto principio que podía llegar a cumplirse trabajando junto a los artistas del Taller de Torres García.[256]

Sin embargo, esa atención a los requerimientos climáticos no evitaba su observación de los países centrales. Sus métodos de enseñanza se apoyaban en los cursos que había conocido en la Universidad de Harvard en 1948; se articulaban sobre un curso de Teoría de la Composición con un dictado teórico, que, si bien no desdeñaba la importancia que *monsieur* Carré atribuía a la composición según la tradición *Beaux Arts*,[257] incluía clases sobre Lenguaje de las Formas, Teoría del Color[258] y Teoría de las Proporciones, en las que se estudiaban los aspectos científicos y estéticos de la proporción áurea.[259]

Las clases sobre los elementos de composición prearquitectónica se basaban en los diseños de Max Bill para Olivetti, móviles y stabiles de Calder, objetos de diseño industrial norteamericano y textos de Piet



[256] Mario Payssé, «Síntesis de principios para una mejor arquitectura en el Uruguay», *Arquitectura (*Montevideo: SAU, diciembre 1959).

[257] Dan prueba de esto la inclusión de los escritos de Carré en sus cursos de Teoría de la Composición, en particular de la conferencia «La Composición dictada por Carré» en el acto de inauguración del IX Salón de Arquitectura de 1928, publicada luego en la revista del CEDA.

[258] Las clases sobre Teoría del Color se dividían en el estudio de las teorías científicas de Newton y Wilhelm Ostwald, las determinantes del color, su sentido simbólico, la influencia del color en los hombres y los animales, los principios de armonía cromática y el color en la naturaleza y en las artes.

[259] La bibliografía incluía textos de los principales autores, como Faber Birren, *New horizons in color*; Marcel Boll, *Le secret des couleurs*; Ralph Evans, *An introduction to color*; Henri Focillon, *Vida de las formas*; Matyla Ghyka, *Esaai sur le rythme* y *La estética de las proporciones*; Maitland Graves, *The art of color and design* y *Color Fundamentals*; Egbert Jacobsen, *Basic color*; Charles Jeanneret-Gris, *Le modulor*; Gyorgy Kepes, *Languague of vision*; Moholy-Nagy, *Vision in motion*; Luca Pacioli, *La divina proporción*; Perez-Dolz, *Teoría de los colores*; Torres García, *Estructura*.

Mondrian, Lázló Moholy-Nagy y de los artistas Madi que tomaba de la revista argentina *Contemporánea, la revolución en el arte*.[260]

En las clases prácticas los estudiantes se ejercitaban en las determinantes de las formas, los puntos, líneas y planos y las variantes en el aspecto de los volúmenes que permitían los diferentes efectos lumínicos sobre las superficies, los materiales, las texturas y los colores.[261]



[260] El primer número apareció en agosto de 1948 y se publicó hasta agosto de 1950. Su director fue Juan Jacobo Bajarlía (1914–2005), que apoyaba a los grupos de arte concreto en su período heroico (1945–1948), no solo a través de sus comentarios en *Clarín* sino también con la temprana inclusión de un capítulo sobre «La batalla por el invencionismo estético», en su libro *Literatura de vanguardia publicado* en 1946. Cristina Rossi, *Vanguardia concreta rioplatense: acerca del arte concreto y la música (*Buenos Aires: Fundación Espigas).

[261] Sobre este tema ver Jorge Gambini, *Conciencia de la forma*, Revista de la Facultad de Arquitectura «Centenario», n.° 13 (Montevideo: FARQ , Udelar, 2015).

## Bibliografía

### General


Artucio, Leopoldo Carlos. *Montevideo y la Arquitectura Moderna.* Montevideo: Nuestra Tierra, 1971.

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra, 1997.

Caussé, Francoise. *La revue L´Art Sacré. Le débat en France su l´art et la religión (1945–1954)*. Paris: Cerf, 2010.

Cimoli, Ana Chiara y Fulvio Irace. *La Divina Proporzione. Triennale 1951*. Milán: Electa, 2007.

Crispiani, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto–invención Argentina y Chile, 1940–1970*. Buenos Aires: Quilmes, 2011.

Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1989.

— *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1992.

Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Akal, 2002.

Jacob, Raúl. *La quimera y el oro*. Montevideo: Arpoador, 2000.

Le Corbusier y Henri Matisse. *Ronchamp–Vence*. Paris: Editions du Cerf, 1955.

Liernur, Francisco. *Trazas de Futuro. Episodios de cultura arquitectónica de la Modernidad de América Latina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008.

Maritain, Jacques. *Problemas espirituales y temporales de una nueva cristiandad*. Santiago: San Francisco, 1934.

Mazzini, Elena y Mary Méndez. *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo: Biblioteca Plural, CSIC, Udelar, 2011.

Medero, Santiago. *Luis García Pardo*. Montevideo: Agosto 2012.

Monografias *Elarqa* n.°6. *García Pardo,* Montevideo: s/f.

Nudelman, Jorge. *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*. Montevideo: Biblioteca Plural, CSIC, Udelar, 2015.

Padovan, Richard. *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*. Londres: Routledge, 1999.

Pauly, Danièle. *Le Corbusier, la capilla de Ronchamp*. Madrid: Abada, 2005.

Rey, William. *Arquitectura Moderna en Montevideo 1920–1960*. Montevideo: Biblioteca Plural, CSIC, Udelar, 2012.

Ruf, Sep. *Los edificios religiosos contemporáneos en Alemania*. Sttutgart: Institut für Auslandsbezeiehugen, s/f.

Samuel, Flora. *Le Corbusier, Le Symbolique, le sacré, la spiritualité*. Paris: Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, 2004.

__«Le Corbusier, Teilhard de Chardin and the Planetisation of Mankind», *Journal of Architecture* 4, 1999.

__*Le Corbusier and the architectural promenade*. Sheffield: Birkhauser, 2010.

Schnell, Hugo. *La arquitectura eclesial del siglo XX en Alemania*. Munich: Schnell & Steiner, 1974.

Sebastián, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, Iconografía, Liturgia*. Madrid: Encuentro, 1996.



Teilhard de Chardin, Pierre. *El fenómeno humano*. Madrid: Taurus, 1967.

__*La aparición del hombre*. Madrid: Taurus, 1967.

**Sobre la Iglesia Católica en Uruguay**

*Aspectos religiosos de la sociedad uruguaya*. Montevideo: Centro de estudios cristianos, 1965.

Arce, Richard. *La Recepción Del Concilio Vaticano II en la Arquidiócesis de Montevideo, 1965–1985*. Montevideo: Obsur, 2008.

Barbieri, Antonio María. *Pastoral sobre Acción Católica seguida de varios comentarios*. Montevideo: Mosca, 1944.

Bazzano, Daniel. *Breve visión de la Historia de la Iglesia en el Uruguay*. Montevideo: Obsur, 1993.

Cotugno, Nicolás. *El testimonio en el Concilio Vaticano II*. Montevideo: ITU, 1974.

*La iglesia en el Uruguay*. Montevideo: Cuadernos del ITU, 1978.

*Libro Anual del Instituto Teológico del Uruguay 1978–1979*. Montevideo: ITUMS, 1979.

Methol Ferré, Alberto. *Las corrientes religiosas.* Montevideo: Nuestra Tierra n.° 35, 1969.

Terra, Juan Pablo, Juan Luis Segundo y Patricio Rodé. *L.J. Lebret, P. Teilhard de Chardin y E. Mounier*. Montevideo: Banda Oriental, 1986.

Terra, Juan Pablo. *Obras.* Montevideo: Claeh, 1995.

Villegas, Juan. *Materiales sobre la Acción Católica del Uruguay en 1959*. Montevideo: CEHA, 1993.

**Sobre Mario Payssé y el Seminario Arquidiocesano de Toledo**

Bullrich, Francisco. *Arquitectura latinoamericana 1930–1970*. Barcelona: Gustavo Gili, 1969.

__*Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Blume, 1969.

*Mario Payssé Reyes, Arquitecto*. Monografias *Elarqa*. n.° 3. Montevideo: Dos Puntos, s/f.

Payssé, Mario. *Mario* Payssé, 1937–1967. Montevideo: 1968.

**Sobre Eladio Dieste y la Iglesia de Cristo Obrero**

Anderson, Standford. *Eladio Dieste: Innovation in Structural Art.* New York: Princeton Architectural, 2004.

Arana, Mariano. «Más allá de la técnica». Summarios, n.° 45. Buenos Aires: SUMMA, 1980.

Asociación de Ingenieros del Uruguay. *Cien años de ingeniería construyendo el Uruguay*. Montevideo: Asociación de Ingenieros del Uruguay, 2005.

Bayon, Damián y Paolo Gasparini. *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Blume, 1977.

Bonsignore Caro, Federico. *Atlántida. Historia, imágenes y personalidades a cien años de su creación*. Montevideo: Trilce, 2011.

Bonta, Juan Pablo. *Eladio Dieste*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas, 1963.

Browne, Enrique. *Otra arquitectura en América Latina*. México: Gustavo Gili, 1988.

Bullrich, Francisco. *Arquitectura latinoamericana 1930–1970*. Barcelona: Gustavo Gili, 1969.

__ *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Blume, 1969.

Daguerre, Mercedes. *Eladio Dieste 1917– 2000*. Milano: Electa, 2003.

Dieste, Eladio. *La estructura cerámica*. Colombia: Escala, 1987.



__ *Pandeo de láminas de doble curvatura*. Montevideo: Banda Oriental, 1970.

__ *Architettura: partecipazione sociale e tecnologie appropriate.* Milán: Jaca Book,1996.

__ *Architettura: partecipazione sociale e tecnologie appropriate*. Milano: Jaca Book, 1996.

*Eladio Dieste 1943–1996, Métodos de cálculo*. Sevilla: Consejería de obras Públicas y transportes,1996.

*Eladio Dieste un'architettura rivoluzionaria in Uruguay*. Roma: Istituto Italo Latino Americano, 2007.

*Eladio Dieste 1943–1996: métodos de cálculo*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1996.

Dieste, Rafael *A fiestra valdeira*. Santiago de Compostela: Ediciós do Castro 1980.

— *Dos arquivos do trasno*. Vigo: El pueblo gallego, 1926.

— *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Buenos Aires: Nova, 1943.

— *Nuevo tratado del paralelismo*. Buenos Aires: Atlántida, 1956.

— *Obras Completas*. T.V. Epistolario. La Coruña: Edicios Do Castro, 1995.

— *Rojo farol amante*. Madrid: Teseo, 1933.

González Bo, Arinda. *Atlántida Centenaria 1911–2011*. Montevideo: Tradinco, 2011.

Grompone, Juan. *Eladio Dieste, maestro de la ingeniería,* Montevideo: 2011.

Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Buenos Aires: Cátedra, 1984.

«Rafael Dieste. La creación como el puro amanecer constante de la palabra». *Documentos, genealogía científica de la cultura*, n.° 1. Barcelona: Anthropos,1991.



Waisman, Marina y César Naselli. *Diez arquitectos latinoamericanos*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1989.

**Sobre Antonio Bonet y la Capilla Santa Susana**

Álvarez, Fernando y Jordi Roig. *Antoni Bonet Castellana1913–1989*. Barcelona: Collegi d'Arquitectes de Catalunya, Ministerio de Fomento, 1989.

Días Comas, Carlos Eduardo y Sergio Márques. *A segunda idade do vidrio transparencia e sombra na arquitetura moderna do cone sul americano: 1930 – 1970*. Porto Alegre: Uniritter, 2007.

Doménech i Girbau, Lluis, Oriol Bohigas, Vittorio Gregotti y Alexandre Cirici Pellicer. *Arquitectura española contemporánea*. Barcelona: Blume, 1968.

González-Arnao, Antonio y Jorge Nudelman. «Mirar en Bonet es separarse». *Elarqa 2*, n.° 5. Montevideo: diciembre 1992.

*Españoles en la arquitectura rioplatense: Siglos XIX y XX*, ed. Ramón Gutiérrez. Buenos Aires: CEDODAL, 2006.

Hitchcock, Henry-Russell. *Latin American architecture since 1945*. New York: The museum of modern art, 1955.

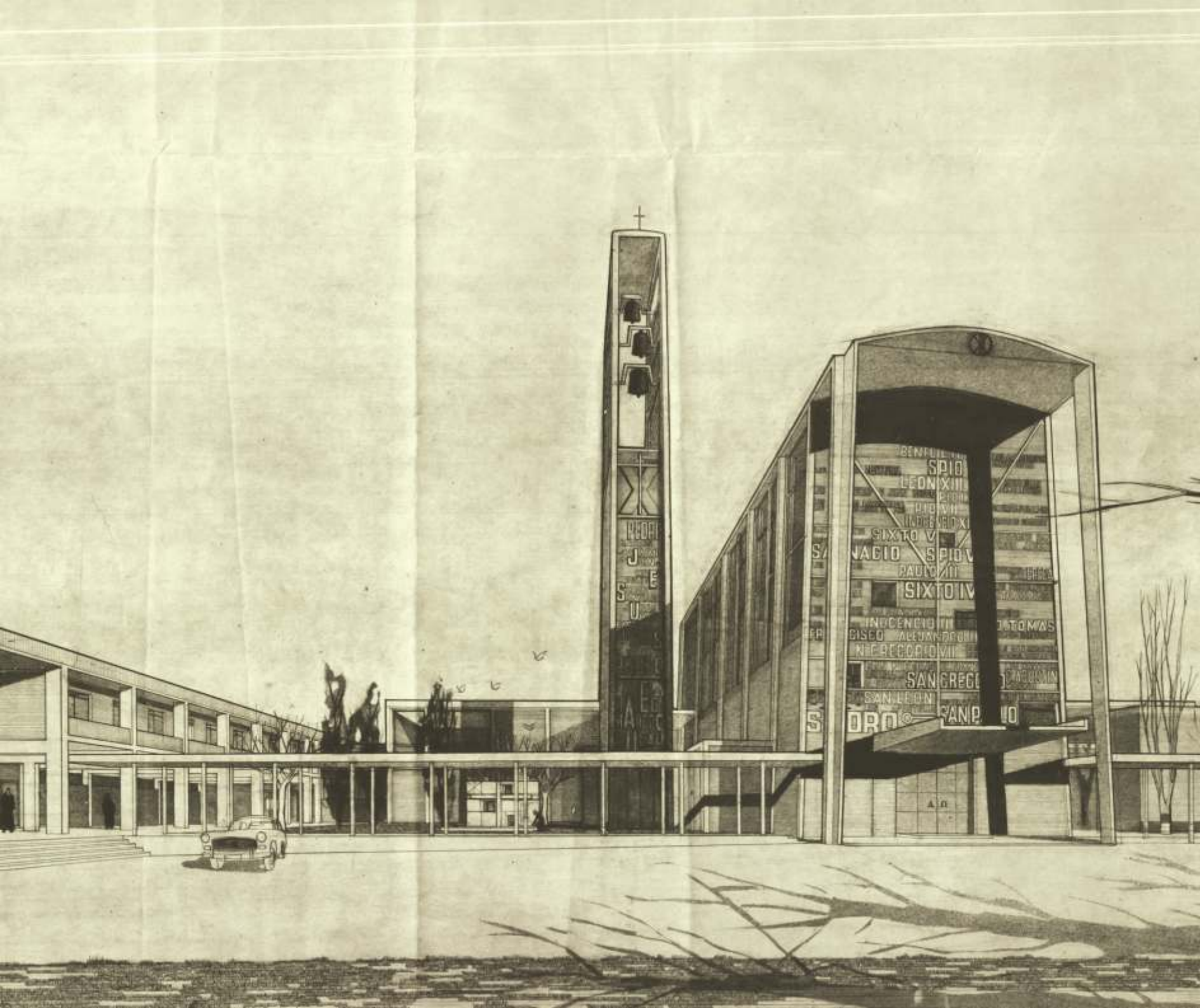
Katzenstein, Ernesto, G. Natanson y H. Schvartzman. *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Espacio editora, 1985.

Liernur, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008.

Liernur, Jorge Francisco y Pablo Pschepiurca. *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina, 1924-1965*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

Nudelman, Jorge. «Antonio Bonet Castellana 1913-1989», *Boletín SAU*, Montevideo: marzo-abril-mayo 2009.

Ortiz, Federico y Miguel Baldellou. *La obra de Antonio Bonet*. Buenos Aires: Ediciones Summa, 1978.


SPIO
LEON XIII
SIXTO V
SIXTO IV
INOCENCIO III
SAN LEON

La Parroquia de Cristo Obrero en Atlántida de Eladio Dieste ha sido siempre estudiada a partir de sus condiciones estructurales y técnicas, desde el regionalismo o las muy conocidas explicaciones acerca de la modernidad apropiada. Es abordando su dimensión cultural que se vuelve un caso, culturalmente, legible. Mucho menos comprensible ha resultado la pequeña Capilla Santa Susana en Soca, del catalán Antonio Bonet. Sus elementos simbólicos generaron no pocos problemas de interpretación aunque su aparente extrañamiento se explica sin dificultades desde una exégesis teológica. El Seminario Arquidiocesano de Toledo, proyectado por Mario Payssé, es considerado un ejemplo de heterodoxia con todos los problemas intelectuales que esta afirmación conlleva. En parte esta posición guarda relación con la obsesiva incorporación de frases y palabras en los muros del edificio y en los signos cifrados además de las analogías formales.

Erigidas en un país laico con una economía que ya estaba muy mercantilizada y en los años de mayor difusión de los valores formales del International Style, las tres obras parecen estar descentradas en cuanto a tiempo y lugar. Contra este supuesto, en *Divinas Piedras* se presentan como emergentes de un contexto cultural pertinente, productos tanto de la acción constructiva de la comunidad de fieles católicos como de los técnicos, develando las lógicas que comandaron los complejos procesos de proyecto.

El texto está basado en la tesis de egreso de la Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Torcuato Di Tella. Fue dirigida por Francisco Liernur entre marzo de 2011 y marzo de 2013 y presentada el 25 de marzo de 2013.